THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY
446
L91e
pt.1 v.1

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Georges LOTE

ÉTUDES SUR LE VERS FRANÇAIS

Première Partie

L'ALEXANDRIN

D'APRÈS

LA PHONÉTIQUE EXPÉRIMENTALE

SECONDE ÉDITION CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE

TOME PREMIER

Musica exercitium arithmeticæ.
Leibniz.

LES TROIS TOMES DE LA PREMIÈRE PARTIE NE SONT PAS VENDUS SÉPARÉMENT

PRIX (ensemble) : **60 fr. NET.**

PARIS
ÉDITIONS DE *LA PHALANGE*
84, RUE LAURISTON, 84

1913

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/etudessurleversf11lote

ÉTUDES SUR LE VERS FRANÇAIS

Première Partie

L'ALEXANDRIN

D'APRÈS

LA PHONÉTIQUE EXPÉRIMENTALE

SECONDE ÉDITION CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE

Pour Paraître :

ÉTUDES SUR LE VERS FRANÇAIS

Deuxième Partie : La versification, la poétique et la déclamation depuis le XVIe siècle.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

Georges LOTE

ÉTUDES SUR LE VERS FRANÇAIS

Première Partie

L'ALEXANDRIN

D'APRÈS

LA PHONÉTIQUE EXPÉRIMENTALE

SECONDE ÉDITION CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE

TOME PREMIER

Musica exercitium arithmeticæ.
Leibniz.

LES TROIS TOMES DE LA PREMIÈRE PARTIE NE SONT PAS VENDUS SÉPARÉMENT

PRIX (ensemble) : **60 fr. NET.**

PARIS
ÉDITIONS DE *LA PHALANGE*
84, RUE LAURISTON, 84

1913

446
29/e
pt. 1 v. 1

A mes Parents.

329 57

A Monsieur l'Abbé Rousselot

HOMMAGE DE RESPECT
ET DE RECONNAISSANCE

PRÉFACE

Au moment où j'ai commencé cet ouvrage, la poésie française venait de traverser l'une de ces crises qui constituent, depuis plusieurs siècles, sa glorieuse histoire. Le symbolisme paraissait mort, et avec lui le vers libre, essai audacieux de novateurs enthousiastes, dont l'ardente jeunesse, tout en s'affirmant respectueuse des grandes œuvres classiques, prétendait cependant ne point demeurer prisonnière de l'esthétique traditionnelle, et s'efforçait de mener à son terme une évolution commencée par André Chénier et Victor Hugo, mais arrêtée dès 1830. Verlaine avait disparu, non sans avoir, dans le confessionnal que lui ouvrait un habile journaliste [1], fait amende honorable des libertés que lui-même avait prises, et comme renié sa postérité littéraire. Aux environs de l'année 1900, le grand public pouvait se persuader que la révolution avait échoué : chaque jour de nouveaux articles, soit dans des revues importantes, soit dans des feuilles quotidiennes, l'invitaient à constater la débâcle. D'une plume officielle Catulle Mendès rétablissait l'alexandrin syllabique dans son ancienne dignité, et pour toujours, semblait-il, tandis que de jeunes poètes déclaraient leur volonté formelle de s'en tenir aux conquêtes romantiques. L'incident, à ce que l'on pouvait croire, était clos, définitivement.

Aussi bien n'ai-je pas le dessein de raconter par le menu les défections d'alors, comment Moréas devint transfuge, comment d'autres firent l'aveu de leurs erreurs, ni de quelles revanches l'apparente défaite fut suivie. Ce n'est point là mon sujet, et mes goûts personnels importent peu, encore que mon impartialité soit évidente, car je ne fais point de vers : mais je craindrais d'affirmer mes sympathies ou mes antipathies, et, si je concluais d'avance dans un sens ou dans l'autre, on pourrait à juste titre me reprocher des jugements préconçus, mauvais point de départ, comme je le dirai plus loin, pour une enquête qui veut être résolument objective. D'ailleurs, tout le mouvement que je viens de rappeler brièvement a été l'objet d'une exposition détaillée. M. Robert de Souza, en des pages [2] qui seront d'un grand secours aux futurs historiens de notre littérature, a dit exactement les actions et les réactions successives auxquelles la poésie française, pendant plusieurs années, a été soumise. Le combat dure encore.

Quoi qu'il en soit, lorsque je me suis mis au travail, les discussions s'étaient apaisées, et il était permis de supposer qu'elles ne renaîtraient jamais, du moins entre poètes. Il convient toutefois de faire ressortir que certains problèmes, parce qu'ils cessent

1. J. Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891).
2. R. de Souza. *Où nous en sommes* (1906).

de fixer l'opinion publique, et parce qu'ils disparaissent subitement du cercle des préoccupations les plus immédiates de la foule, n'en gardent pas moins, pour les spécialistes, tout leur intérêt. Il y a longtemps que Siéyès n'est plus l'homme de l'actualité et qu'on ne lit plus son nom à la première page des gazettes, et cependant Siéyès continue de retenir quelques curieux. De même le radium n'exerce plus l'universelle séduction des premiers jours, et cependant il y a dans les laboratoires des savants qui l'étudient encore. Je me contenterai donc de dire que, pour moi et pour quelques autres, les controverses auxquelles j'ai fait allusion conservaient tout leur attrait. Ce n'est pas impunément qu'on avait opposé l'accent au syllabisme, le rythme au nombre, que l'on avait prononcé les mots de musique verbale, de symétrie et d'isochronisme. L'écho des querelles passées était encore perceptible pour certaines oreilles, et si l'attention générale se détournait des questions jadis débattues, il demeurait cependant que ces questions avaient été posées et qu'elles attendaient une solution.

Tout ce que je viens de dire fera comprendre comment et dans quelle mesure les événements ont provoqué ce livre. Ils n'auraient d'ailleurs pas suffi à le déterminer, si, dès le moment où j'entrais à l'Université, je n'avais pas été initié aux nouveaux procédés d'investigation dont la linguistique pouvait désormais profiter. M. Landry [1] a dit tout ce qu'il devait à M. Brunot. Je suis dans le même cas. On sait que l'excellent professeur, qui nous a donné une très remarquable *Histoire de la langue française*, applique sa belle activité à aiguiller les jeunes énergies autant qu'à poursuivre des recherches originales. Dès 1897, par sa parole suggestive, il me révéla l'existence de la phonétique expérimentale. En même temps qu'il dessinait au tableau noir un croquis schématique de l'appareil enregistreur dont se servait M. l'abbé Rousselot, il me laissa apercevoir de quel secours pouvait être cet appareil pour l'étude du rythme, et comment les discussions soulevées autour du vers français étaient appelées à être ainsi, tôt ou tard, scientifiquement résolues.

Les vigoureuses campagnes qu'il a menées, et dont, à la Sorbonne, la création des *Archives de la Parole* n'est pas un des moindres résultats, sont présentes à toutes les mémoires. Dans la Préface de son grand ouvrage, il a heureusement insisté sur les ressources que les philologues allaient trouver dans la méthode récemment inaugurée. Quoique, à ce moment, il n'ait point pensé spécialement aux problèmes qui m'ont occupé, je ne puis résister au plaisir de citer ces quelques lignes : « La découverte de la phonétique expérimentale, telle que l'a créée M. l'abbé Rousselot, nous rend plus exigeants encore, avec ses instruments de précision, qui apportent dans l'analyse du langage contemporain l'exactitude des examens microscopiques, qui nous font voir de nos yeux, sur des graphiques où tout peut se nombrer et se calculer, les différences infiniment petites qui séparent les parlers, en apparence tout semblables, de deux compatriotes ». On ne saurait mieux dire ni mettre en plus précise lumière les progrès réalisés par la science nouvelle.

Tel fut mon double point de départ. A vrai dire je n'ai point été le seul à m'engager dans la voie que j'ai suivie. Outre M. Landry, dont j'ai cité le nom, je n'ai garde d'oublier tous ceux qui, poussés par le même besoin de vérité et par le même désir de savoir, se sont rencontrés depuis dix ans au laboratoire du Collège de France. A l'exemple de M. l'abbé Rigal, plusieurs philologues adonnés à l'étude d'un patois français n'ont pas cru que leur oreille fût suffisante pour la délicate entreprise à laquelle ils s'étaient consacrés. Comme eux, un certain nombre de lettrés, attirés par l'harmonieuse beauté du verbe et passionnément épris du rythme, se sont efforcés, vers la même époque, de soumettre leurs impressions auditives à

1. Je renvoie tout de suite à l'ouvrage de M. Landry : *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé* (1911).

un examen critique. Ils ont trouvé, auprès du maître dont ils ont sollicité les leçons, les clartés qu'ils attendaient, et leur ardeur agissante, armée de patience et d'énergie, en même temps qu'elle a sur bien des points satisfait notre curiosité, persuade que la connaissance, loin de trouver sa source dans les spéculations aventureuses de l'intelligence, a besoin de points d'appui solides si elle veut mériter son nom.

Les résultats, en effet, commencent dès maintenant à apparaître, et l'on peut espérer légitimement que les travaux déjà publiés en provoqueront d'autres, que l'enquête se poursuivra sans arrêt, que des monographies viendront compléter les indications sommaires dont on a dû se contenter jusqu'ici, et que toutes les questions posées recevront une réponse. Peut-être même d'autres interprétations réussiront-elles à grouper les faits constatés autrement qu'on ne l'a fait jusqu'ici et avec plus de bonheur. Toujours est-il qu'une riche moisson se lève et qu'une abondante récolte se poursuit de jour en jour. M. Paul Verrier a déjà donné sa *Métrique anglaise*, en trois volumes. M. Robert de Souza, après une série d'articles parus dans la revue l'*Occident*, vient de faire imprimer un ouvrage intitulé *Du rythme en français*, et il annonce des *Essais de poétrie française*, puis une *Introduction à une rythmique expérimentale*. J'arrive enfin, après M. Landry, et je souhaite que sur le vaste terrain où tant de bonnes volontés se sont donné rendez-vous, de nouveaux arrivants apportent à nos efforts un concours attendu.

Il importe cependant, au seuil de ce livre, d'en préciser à la fois l'esprit et la signification. La méthode dont j'ai usé présente de nombreux avantages. Tout d'abord, comme le note M. Brunot, elle permet une exacte analyse. En dehors de ce qu'enseignaient les textes, la métrique française, et avec elle toutes les études linguistiques qui s'attachent à l'accent, n'ont eu longtemps pour seul instrument que l'oreille. Or nos sens, naturellement imparfaits, ne possèdent pas les qualités de pénétration subtile exigées par la science, et les erreurs auxquelles ils sont exposés ont été trop souvent signalées pour qu'il soit nécessaire d'y insister plus amplement. Toutefois les organes de l'homme, s'ils ne lui permettent l'observation directe des phénomènes que dans des limites assez étroites, accroissent leur puissance lorsqu'ils font appel au secours d'appareils spéciaux. Si les cylindres enregistreurs n'apportaient que cet unique profit, le progrès qu'ils réalisent n'en serait pas moins considérable. Mais ils font plus. Les impressions acoustiques sont parmi les plus rudimentaires et les plus incertaines. Comme le toucher, l'ouïe est particulièrement faillible ; elle l'est sans doute davantage, car elle est condamnée, dans la plupart des cas, à se nourrir de sensations fugitives. L'œil, au contraire, est meilleur ; il dispose de ressources plus grandes et perçoit des nuances plus délicates ; il devient même excellent lorsqu'il peut opérer à loisir, et que le temps, non seulement pour comparer, mais encore pour bien voir, ne lui fait pas défaut.

On comprend immédiatement l'immense bénéfice que trouve le chercheur à faire choix du procédé graphique. D'abord, il fait passer dans le domaine visuel ce qui, autrefois, appartenait exclusivement au domaine auditif, et, de plus, il assigne un caractère permanent à ce qui n'était qu'éphémère. Ainsi la parole, au lieu d'être une suite de sons dont les vibrations survivent à peine à l'effort organique qui les a fait naître, se rend, par ce seul artifice de transposition, maîtresse de la durée, et se fixe pour toujours en des lignes sinueuses où se conservent ses nuances.

Un phénomène, il faut le noter, occupe, quel qu'il soit, une certaine place dans le temps. Il est en outre acuité, force, et cela d'une façon variable, enfin il possède une complexion particulière qui le fait différent de tout autre et lui donne une manière de personnalité qu'on appelle son timbre. Ce sont là autant de propriétés par lesquelles il se classe linguistiquement, et qui lui

confèrent, en bien des cas, une valeur esthétique. Or l'oreille, dans ses perceptions sommaires, est-elle capable de discerner exactement chacune de ces qualités, peut-elle les distinguer l'une de l'autre? Non, bien certainement, tandis que l'œil, au contraire, est en état d'y parvenir : il va donc mesurer le langage avec la même facilité qu'il évalue la longueur, la largeur et la profondeur. Pour augmenter l'exactitude de ses appréciations et pour éliminer ses chances d'erreurs, il s'aidera encore des secours ordinaires, une règle, un compas, une échelle à divisions régulières : alors il séparera et dissociera l'ensemble qu'on lui propose, il substituera l'observation analytique à la confuse impression que laisse un agrégat.

La méthode adoptée, par ses conditions mêmes et par les buts qu'elle poursuit, réclame, de la part de l'investigateur, une certaine attitude. Je m'explique. Le doute doit le conduire, et, lorsqu'il se met au travail, il lui faut abandonner sans regret ses sentiments, ses goûts, tout ce qu'il a appris jusque-là, en un mot tout ce qu'il sait ou croit savoir : c'est devant une table rase [1] qu'il commence son enquête. Je ne crois pas avoir failli à cette obligation; je me suis essayé, autant qu'il était en moi, d'y rester fidèle, et de conserver toujours le septicisme critique dont j'apercevais très nettement la nécessité.

Et pourtant, sur ce riche terrain de la métrique française, quelles séductions se présentaient! Depuis tant de siècles, combien d'esprits distingués, de poètes, de philologues, d'acteurs ou de simples lettrés ont apporté des solutions où la logique le dispute à l'élégance, combien ont présenté des interprétations d'autant plus attachantes qu'elles émanent d'un grand nom! Cependant, s'il est vrai qu'un historien, quand les textes dont il dispose sont peu nombreux ou insuffisants, peut s'en remettre au jugement éprouvé d'un homme supérieur, tel n'est point le devoir de celui qui interroge directement la nature. Il faut bien se rendre compte que Voltaire, Théodore de Banville ou d'autres écrivains moins illustres, quoiqu'ils nous aient transmis d'impérissables témoignages de leur génie, n'en ont pas moins possédé des sens imparfaits, et qu'il y a quelque témérité à conclure du talent littéraire à l'infaillibilité universelle. Prendre des sentiments pour la vérité équivaudrait à une duperie; car ils ne sont que des sentiments et ne peuvent échapper au contrôle de la réalité. L'autorité d'un grand nom s'efface devant l'autorité des faits : à celle-ci, seulement à elle, est due la soumission absolue.

Ainsi s'explique toute une partie de cet ouvrage, ainsi se justifient, malgré toute la déférence et l'admiration que je ressens pour certaines personnes et certains travaux, les corrections dont j'ai librement usé. Elles n'impliquent aucun dédain des efforts accomplis et il ne faudrait pas y voir l'ingénue manifestation d'un présomptueux orgueil. Prendre les maîtres en flagrant délit d'erreur, on m'en croira, ne procure aucune ivresse, mais établir ce qui est, constater les phénomènes et promouvoir la connaissance, cela, sans doute, a quelque prix. Les morts, évidemment, ne protesteront pas contre mes critiques; quant aux vivants, ils reconnaîtront sans peine l'impersonnelle vérité à la force qu'elle possède. Elle était d'ailleurs le but qu'ils ont poursuivi : ils ne peuvent que se réjouir de tout ce qui la dévoile ou la rend simplement plus apparente.

Est-ce à dire que les théories proposées puissent être ignorées dans un travail semblable à celui que j'ai entrepris? Je n'ai garde de le prétendre, et personne du reste ne sera tenté de l'affirmer. S'il est vrai que le graphique où s'est inscrit le vers vaut en lui-même et par lui-même, s'il n'est pas contestable qu'il se suffit et qu'il enferme dans ses lignes une réalité tangible, les opinions formulées par les spécialistes, même lorsqu'ils n'ont disposé d'aucun appareil, ne sont pas indifférentes. En effet, en même temps qu'elles rencontrent la pierre de touche où elles se jugent, elles ouvrent l'esprit du chercheur, l'orientent vers les constatations

1. C'est aussi le mot que prononce M. Landry, *op. cit.*, p. 29.

qu'il doit faire, le guident, l'avertissent que certains problèmes ont été discutés, et l'incitent à fournir une réponse aux questions en suspens. Comme telles, elles sont d'une importance indéniable, et j'avouerai pour ma part que mes devanciers, par leurs livres, m'ont été d'un très utile secours. Outre le plaisir que j'ai eu à proclamer leur perspicacité quand ils avaient raison, et à les louer quand ils avaient exactement perçu la nature des faits, je leur dois toute ma reconnaissance même s'ils se sont trompés, car, dans ce cas encore, ils ont présenté l'hypothèse, et par là provoqué un contrôle et une vérification. Ils furent par conséquent mes collaborateurs, et je n'ai fait autre chose que de déposer dans ces pages, après l'avoir émondée ou clarifiée, la conquête de leur pensée studieuse.

Toutefois les découvertes de M. l'abbé Rousselot ont eu d'autres conséquences que de modifier les conditions selon lesquelles se produisait autrefois l'observation linguistique. La phonétique nouvelle, comme son nom l'indique, est expérimentale, et toutes les enquêtes auxquelles elle prête ses moyens participent de ce caractère. On protestera peut-être, et l'on trouvera que le mot de métrique expérimentale est trop ambitieux, à moins qu'il ne soit tout à fait faux. Qu'on veuille bien réfléchir cependant, et se souvenir que toute une partie de la psychologie a déjà reçu cette épithète, et que l'esthétique elle-même commence à s'en emparer : alors on ne criera pas à l'exagération. Le mot sans doute ne fait rien à la chose, et il n'y aurait pas lieu d'insister, si l'une des critiques les plus sévères ne se rencontrait sous une plume autorisée. M. E. Landry, à qui ses études permettent de porter un jugement, puisqu'il a fait usage lui aussi des appareils enregistreurs, se refuse à adopter le terme dont il s'agit. « Sauf quelques exceptions, dit-il [1], nos appareils ne suffisent pas à valoir à notre étude la qualification d'expérimentale, et c'est par abus, le plus souvent, que nous parlerons d'expériences pour désigner les observations qu'ils nous ont permis de faire. Ç'a été chez moi une illusion qui a trop longtemps duré, de penser que je pourrais décomposer les éléments de l'objet et faire varier les conditions de l'expérience. »

En vérité, c'est là une vieille querelle. D'autres déjà, soutenant que la phonétique expérimentale n'expérimente pas, mais se borne à constater, lui infligent le nom d'*instrumentale* et formulent les mêmes reproches. Il n'est pas inutile de rappeler que M. l'abbé Rousselot, dans un article récent, a fait justice de ces attaques. « Si, écrit-il [2], sans modifier en soi l'acte de la parole, je m'ingénie, par un artifice d'expérimentateur, à diriger vers des inscripteurs différents le courant d'air nasal et le souffle buccal, les obligeant à s'analyser eux-mêmes, et, si prenant en dérivation deux portions de ces courants d'air, je les associe de nouveau de façon à restituer le son normal par la synthèse et à l'inscrire sous cette forme, est-ce que je n'opère pas sur le son comme l'opticien sur la lumière ? est-ce que je mérite moins que lui le nom d'expérimentateur ?... Si, ayant trouvé un résonateur tel qu'il décompose tous les sons formés au moyen de diapasons ébranlés devant lui, je m'en sers pour analyser les voyelles et les consonnes, complétant et vérifiant les analyses opérées par les moyens mathématiques, est-ce que je ne fais pas encore des expériences ? Si enfin..., sans toucher à la source sonore, je me déplace pour permettre au son de s'analyser soi-même, tamisé en quelque sorte par la distance, ne fais-je pas encore une expérience ? »

Abandonnons cependant le terrain de la phonétique générale pour rester sur celui plus restreint de la métrique, laquelle d'ailleurs usera désormais des mêmes procédés. Evidemment, si celle-ci se trouve dans l'obligation d'étudier l'accent, on ne saurait la comparer à la chimie. Il n'y a point de creuset où l'on puisse jeter de la durée, de l'acuité, de l'intensité et un timbre défini,

1. E. Landry, *op. cit.*, p. 8.
2. Abbé Rousselot. *Revue de phonétique*, 1911, fasc. I, p. 13. — Cf. encore Gutzmann : *Rapport présenté au Congrès laryngologique de Berlin*, 1911.

porter le tout à une certaine température et en retirer un son. Si c'est cela que prétend M. Landry, il a raison. Mais qu'est-ce donc qu'une expérience? Claude Bernard nous en a avertis et l'on concédera bien qu'en la matière il n'était point sans compétence : « l'expérience, déclare-t-il, n'est au fond qu'une observation provoquée ». On pourrait s'en tenir là et trouver dans cette proposition la justification cherchée. Pourtant il faut aller plus loin. S'il est vrai qu'expérimenter est décomposer les éléments de l'objet, je ne vois pas que cela soit impossible à la métrique conçue comme je viens de le dire. Elle possède en effet tous les moyens d'une analyse approfondie; elle délimite les syllabes du vers, puis, dans ces syllabes, elle distingue la consonne de la semi-voyelle et de la voyelle, enfin, dans chaque son considéré isolément, elle fait la part de ce qui revient au dynamisme, au temps, ou à la hauteur, elle dissocie les ensembles et découvre de quels éléments ils résultent.

Quant aux conditions de l'expérience, toujours elles demeurent variables, toujours elles restent soumises à l'action de l'investigateur, car celui-ci, dans son effort pour surprendre la nature, connaît des artifices innombrables. Il peut d'abord saisir les phénomènes dans leurs manifestations les plus simples. S'il veut étudier un terme comme *cri*, il lui est loisible d'inscrire tour à tour l'*i* tout seul, d'examiner l'*r* dans *ra* et le *k* dans *ka*. En modifiant ses dispositifs, il peut tour à tour porter son attention sur les mouvements de la langue, le travail du larynx, la nasalité ou la dépense d'air. Il substitue, s'il le veut, l'*u* à l'*i* et il enregistre alors le mot *cru*, ou bien il cherche s'il n'y a aucune différence entre *un grand cri* et *un cri sourd*, il parle tour à tour vite ou lentement, dans le registre le plus élevé ou le plus grave de sa voix, avec une énergie minime ou considérable, avec ou sans emphase, en détachant toutes les syllabes de la phrase choisie ou bien en leur conservant leur cohésion. Il répète en outre l'expérience aussi souvent qu'il le juge nécessaire, et il reproduit à volonté le phénomène, dont certaines particularités se retrouvent à chaque fois toujours semblables, tandis que d'autres, selon les modes de l'articulation, s'altèrent ou disparaissent : par cela même il se rend compte des rapports qui unissent les effets aux causes.

J'ai usé de tous ces moyens l'un après l'autre et je reste convaincu qu'en le faisant j'ai expérimenté, mais le plus souvent les divers textes interrogés m'apportaient l'expérience toute prête, si bien que j'avais seulement besoin de comparer. J'ai trouvé chez les poètes des vers qui commencent une phrase et d'autres qui terminent un sens, de sorte qu'il m'a été inutile de recourir à des combinaisons factices pour définir l'influence, sur l'acuité de la parole, de telle construction donnée. De même encore, les auteurs me proposaient des alexandrins de deux accents et d'autres de cinq; ils me les offraient quelquefois dans l'ordre que je souhaitais, juxtaposés exactement comme je le désirais : je n'ai donc point été obligé d'intervenir personnellement pour me ménager un assemblage favorable, et j'ai pu me rendre compte, par le seul examen, de ce que la durée totale du vers doit au nombre de ses temps marqués. Le physicien et le chimiste savent eux aussi les secours qu'autour d'eux ils trouvent dans les choses, et, s'ils en profitent, ils ne cessent point d'être expérimentateurs.

N'est-ce pas encore varier les conditions de l'enquête que de provoquer sur un même point la déposition de plusieurs personnes, de choisir ces personnes en raison de leur situation sociale, de leur culture, de leurs goûts, et, puisqu'il s'agit de poésie, de faire déclamer les mêmes morceaux par des sujets différents? On reconnaîtra sans doute qu'une fois de plus il y a là, non pas un simple regard jeté sur la nature, mais une intervention directe et préméditée afin d'en mieux saisir le mystère, un effort pour découvrir les caractères permanents des phénomènes sous les apparences changeantes dont ils se recouvrent. Si enfin, dans les dernières pages de ce livre, je tente de soumettre à une critique objective les résultats auxquels je suis parvenu; si, voulant me vérifier moi-même, je réunis deux appareils dont les organes inscripteurs ne sont point les mêmes afin d'en obtenir un témoi-

gnage identique, n'ai-je point fait une expérience ? J'espère en avoir assez dit pour défendre et justifier l'épithète que je proposais : la métrique ainsi traitée, comme la phonétique dont elle emprunte les méthodes, cesse d'être empirique et devient expérimentale.

Cependant, il ne suffit pas d'employer des moyens nouveaux pour atteindre la vérité. Il faut encore que les investigations soient bien conduites. Il y a en effet beaucoup de mauvaises manières de mener une enquête, mais il n'y en a qu'une seule de le faire utilement. Pour ne prendre qu'un exemple, si l'on veut mesurer la densité exacte d'un liquide, on aura soin que ce liquide soit pur de tout mélange et l'on notera attentivement à quelle température il se trouve au moment où l'on procède. De même, j'aurais commis une lourde faute si j'avais raisonné sur la déclamation d'étrangers, si j'avais fait appel au concours de bègues ou de malades. Mais, sans parler d'erreurs aussi grossières, que de pièges ne devais-je pas éviter pour disposer de bons matériaux ! J'espère que sous ce rapport je n'encours aucun reproche. Mes appareils méritent toute confiance, et je suis heureux d'en apporter une preuve sans laquelle mon travail tout entier pourrait être tenu pour suspect. Les sujets que j'ai sollicités, loin d'être exceptionnels, offrent aussi toutes les garanties nécessaires. D'abord la diversité de leurs origines est un gage de certitude, puisque certains sont parisiens, d'autres provinciaux, et que, parmi ces derniers, quelques-uns viennent de l'Est, d'autres de l'Ouest ou du Midi ; de plus, parce qu'ils ont reçu des éducations différentes, ils permettent d'établir entre eux des comparaisons fructueuses. Je signalerai enfin que la valeur de mes remarques serait minime si elles ne s'appuyaient sur des documents assez nombreux. De ce côté encore, je ne crois pas avoir manqué aux exigences les plus légitimes.

J'aborde un autre point. L'observation et l'expérience ne sont pas les fins dernières que poursuit le chercheur. Elles ne lui livrent que des faits, mais il lui reste à interpréter ces faits, à les ordonner en un système dont toutes les parties soient solidement liées, en un mot à rendre compte de ce qu'il a trouvé et à dégager les raisons des phénomènes. C'est ici, à proprement parler, que l'esprit joue son rôle principal. Lorsqu'il faut observer, un œil attentif ou une oreille avertie suffisent, et, quand il faut expérimenter, certaines règles connues, mais dont le nombre est susceptible de s'accroître, guident le chercheur. Survient alors une troisième opération, celle dont je parle, et c'est justement la plus difficile, celle surtout où les bonnes volontés — la mienne peut-être, — courent le risque d'échouer. J'ai déjà indiqué de quel danger sont les idées préconçues lorsqu'il s'agit de voir et de constater ; elles ne le sont pas moins quand on veut construire une théorie.

Soit par exemple le problème du rythme. Il doit être examiné en toute indépendance et sans qu'on se laisse influencer par ce qu'ont écrit les critiques ; les tracés seuls enseignent s'il est isochrone ou s'il ne l'est pas, s'il privilégie à certaines places l'un quelconque de ses éléments et lequel, ou s'il ne le fait pas. Mais on n'a pas le droit d'éliminer certains exemples rencontrés dans telle déclamation qu'on voudra sous prétexte qu'ils ne correspondent pas à ce qu'on pensait trouver. On n'aura point d'avance une opinion ferme de ce que doit être un débit correct ou un débit incorrect, et, s'il arrive d'exprimer un avis, on ne se déterminera point selon des impressions ou selon des goûts personnels : on cherchera au contraire quel est l'ordinaire traitement des cas que l'on étudie, on tâchera d'apercevoir pour quels motifs des dérogations peuvent se produire, et seulement alors, en toute connaissance de cause, l'on approuvra ou l'on blâmera. Lorsqu'on possède un certain nombre de faits, — et ils sont fournis à l'état brut par les tracés issus de l'appareil, — il est indispensable de les délimiter et de les définir exactement afin de ne disposer que de matériaux sûrs. Mais d'autre part, une fois que ce travail est accompli, il faut éviter, soit qu'on reste en deçà des phénomènes, soit qu'on aille au-delà, de leur faire dire ce qu'ils ne signifient point.

On me permettra encore un exemple. L'une des questions les plus discutées de la versification moderne est celle de l'*e* muet. L'observation montre qu'ils ne sont pas tous articulés; des expériences dont on peut varier les conditions prouvent qu'ils subsistent en maints endroits tandis qu'ailleurs ils disparaissent. Doit-on prétendre que toute déclamation est mauvaise qui ne les conserve pas, ou bien, au contraire, qu'aucun d'eux ne devrait se maintenir? Non point. L'on constatera d'abord que la prononciation française est variable, on recherchera en quels groupes, dans quelle situation se manifeste la persistance ou la chute. S'il n'y a pas loi constante, on déterminera la fréquence, on établira la règle générale en notant qu'elle souffre des exceptions plus ou moins nombreuses; seulement alors on jugera des cas particuliers, on louera ou l'on condamnera, ou bien encore, s'il y a lieu, l'on s'abstiendra.

Que doit donc être la théorie? Tout simplement l'ordonnance des faits apportés par l'enquête sous une formule qui les embrasse parfaitement et qui se calque sur la réalité. Par conséquent, pour rendre compte d'une série de phénomènes, il n'y a qu'une seule théorie possible, je veux dire qu'une seule bonne, celle qui traduit la nature et qui, exprimant l'évidence absolue, fixe définitivement la connaissance. Ici encore, étant donné que la parole est essentiellement mobile, qu'elle apparaît avec des caractères changeants, on ne saurait en aucune façon la soumettre à des catégories étriquées et universelles, ni édifier à propos d'elle une de ces constructions rigoureuses auxquelles se complaît trop souvent l'audacieuse *raison* humaine. La prudence est de règle, car il n'y a pas de vérités nécessaires, ou, en d'autres termes, de vérités métaphysiques, il y a seulement ce qui est.

Tels sont les principes qui m'ont guidé, et j'ai tâché, par une volonté durable, de leur rester obstinément fidèle. Si j'ai réussi, l'enquête dont ce livre contient les résultats n'aura pas été vaine. Ses apports sont en effet nombreux. Dans le domaine de la philologie, le problème de l'accent français s'éclaire d'un jour nouveau, et les toniques que l'oreille reconnaît dans le discours, au lieu de demeurer à l'état de simples perceptions acoustiques, se décomposent dans leurs qualités temporelles, musicales, et dynamiques, selon des proportions exactement évaluables. Au point de vue de la versification, on peut se rendre compte de quels éléments résulte le rythme poétique, quels en sont les degrés, les nuances et les conditions, et les constatations ainsi faites, justement parce qu'elles reposent non plus sur les impressions d'un organe faillible, mais sur des mesures précises, sont de celles qu'on n'a plus le droit de négliger si l'on veut raisonner du rythme en général, et en donner une définition où l'arbitraire n'ait point de part. Enfin, sous le rapport de la psychologie et de l'esthétique, les acquisitions ne sont pas moins importantes : comment la parole varie dans sa durée, son acuité, son intensité, selon les sentiments qu'elle veut exprimer, comment la joie, la douleur, la colère ou la tendresse agissent tour à tour sur le langage, comment elles exaltent la mélodie verbale, l'atténuent, l'accélèrent ou la ralentissent, ce sont là autant de questions auxquelles le présent ouvrage fournit une réponse.

Sans doute beaucoup de points restent à élucider, beaucoup de détails à mettre en lumière. On voudra bien pardonner à l'insuffisance de cet essai si l'on réfléchit que la matière, du moins traitée comme je l'ai dit, était neuve, et que, par conséquent, j'ai dû me limiter à décrire les faits les plus généraux. On excusera aussi les répétitions inévitables qu'un tel sujet, par la force même des choses, entraînait avec lui. L'exposition en particulier aurait gagné en rapidité si les phénomènes temporels, musicaux et dynamiques avaient fait l'objet d'un seul développement, avec une brève indication des points par lesquels ils se distinguent : mais alors il en serait résulté des confusions qu'il fallait de toute nécessité prévenir, et la clarté exigeait que l'accent, au lieu d'apparaître comme un concept simple, fût envisagé successivement comme durée, comme acuité, enfin comme intensité, selon les trois caractères qu'il possède. Une autre tâche était ensuite d'étudier l'ensemble, d'examiner la composition du mélange et

de marquer quels éléments y dominent. A y bien réfléchir, et l'on partagera peut-être ce sentiment, il valait mieux procéder ainsi, même sous le risque d'être trop minutieux et de rencontrer les même formules. On n'est point toujours libre de choisir les classifications que l'on souhaite et l'on doit quelquefois subir l'ordonnance commandée par les faits.

Je ne dissimulerai pas mes peines. Elles n'ont pas été médiocres, et j'aurais sans doute succombé si je n'avais pas été constamment soutenu par l'amour de la poésie française et par la très grande passion des lettres. L'effort a duré huit années d'un labeur presque ininterrompu, dont on appréciera suffisamment la monotonie souvent rebutante quand on saura qu'il ne m'a pas fallu moins d'une année pour séparer mes syllabes, que j'en ai employé une autre, armé d'une forte loupe, à compter des vibrations, une autre enfin, l'œil collé sur l'objectif d'un microscope, à mesurer des amplitudes. Certains, qui savaient mon entreprise, se sont étonnés que je n'aie point abouti plus tôt : mais ils voudront bien considérer que l'on ne gagne rien à aller trop vite, et que les affirmations hâtives ont bien des chance d'être inexactes : de même qu'on ignore tout d'une contrée si l'on se borne à la traverser au galop de chevaux de poste, de même un coup d'œil rapide jeté sur les phénomènes ne permet pas d'en juger.

Je n'insisterai pas sur les charges d'un enseignement parfois très lourd, sur l'éloignement où je me suis trouvé à plusieurs reprises d'un laboratoire convenablement outillé, sur la nécessité qui m'incombait d'apprendre un métier nouveau pour moi, enfin sur les tâtonnements inévitables où j'étais exposé dans une science sans cesse en progrès, et dont les découvertes agrandissaient de jour en jour le champ de mon enquête. Mais je me souviens sans plaisir des conditions matérielles dans lesquelles j'ai poursuivi mon travail. Au bord de la mer Baltique, j'ai connu les longues nuits du Nord, quand, de décembre à février, le jour dure à peine six heures, de telle sorte que je devais déchiffrer mes tracés à la lueur d'une lampe, en luttant contre les reflets que jette la lumière sur le papier verni. Plus tard, à Paris, à l'époque où M. l'abbé Rousselot combinait ses expériences sur l'intensité, j'ai passé, en sa compagnie et en celle de M. l'abbé Rigal, d'autres journées pénibles. Comme il nous fallait fuir le bruit, c'est par de mornes jours d'hiver, dans une solitude que ne troublaient les pas de nul promeneur, au fond des bois de Clamart, que, debout et les pieds dans la neige, nous guettions sous le ciel gris les distances extrêmes où s'entendent les vibrations des diapasons et les timbres des voyelles françaises. Je dois aussi une mention spéciale à la baraque ruineuse où le Collège de France, auquel l'État mesure parcimonieusement ses largesses [1], abrite — si l'on peut dire — la phonétique expérimentale. Malgré le zèle des ouvriers les mieux intentionnés et des réparations presque quotidiennes, cette masure délabrée viendra sans doute à bout des santés les plus robustes. En hiver, une aigre bise passe par les fentes des murs ; en été, il y règne une fraîcheur de cave; en toutes saisons l'humidité sévit, et, lorsqu'il pleut, toute une série de récipients aux formes pittoresques, ingénieusement disposés sur un plancher vermoulu, est impuissante à recueillir l'eau que le toit distribue abondamment.

Mais enfin, je ne veux songer qu'aux bons moments, à ceux où la réponse cherchée m'apparaissait avec évidence, et je me croirais suffisamment payé des heures les plus dures si la critique faisait bon accueil à ce livre. Je ne l'aurais sans doute jamais terminé, si, outre une bourse d'études du ministère français (1905-1907), bourse passée toute entière à Paris, des universités allemandes, Kœnigsberg d'abord, Bonn ensuite, ne m'avaient, à deux reprises, procuré les loisirs dont j'avais besoin en m'offrant

1. Il est juste de dire que c'est l'État français qui, le premier, a accordé les fonds nécessaires pour la création d'un laboratoire de phonétique expérimentale.

avec une situation de lecteur, une hospitalité que je me plais à reconnaître. Je ne saurais oublier que ces deux nominations successives, en 1904 et en 1908, ont été le résultat des efforts concertés de mon cousin M. J. Loth, de M. l'abbé Rousselot et de M. F. Brunot en France, du regretté M. Édouard Koschwitz et de M. Wendelin Foerster en Allemagne. De ces deux derniers savants l'un n'est plus, et l'autre, après une illustre carrière, a cessé d'enseigner, mais tous les deux, à cause de l'assistance efficace qu'ils m'ont donnée, occupent dans mon souvenir une place qu'ils ne perdront jamais. J'ajoute que leurs successeurs, MM. O. Schultz-Gora et H. Schneegans, m'ont toujours marqué un bienveillant intérêt.

Et, puisque j'ai commencé d'énumérer mes dettes, je dirai toutes celles que j'ai contractées. Je dois aux encouragements de mes maîtres, à l'intérêt que m'ont toujours témoigné des philologues comme M. F. Brunot et comme mon cousin M. J. Loth, des poètes tels que mon ami M. André Spire, d'avoir persisté sans défaillance dans l'œuvre commencée. Je remercie tous ceux qui m'ont aidé, M. Lioret par exemple, dans la partie matérielle de mon travail, tous ceux qui ont attiré mon attention sur des particularités linguistiques qu'ils pressentaient, tous ceux enfin qui, à quelque degré que ce soit, m'ont fait profiter de leur expérience. M. Panconcelli-Calzia, docteur de l'Université de Paris, aujourd'hui directeur du laboratoire de phonétique au Séminaire des langues coloniales de Hambourg, m'a facilité mes débuts et m'a appris le maniement des appareils. M. l'abbé Rigal, dans les longues années que nous avons passées ensemble, m'a toujours prêté un concours dévoué. Le meilleur des collègues, M. H. Heiss, privat-docent à l'Université de Bonn, a dépensé sans compter un temps précieux pour relire mes épreuves; son rare dévouement m'a évité des fautes innombrables. M. J. Chlumský, privat-docent à l'Université tchèque de Prague, a eu l'extrême obligeance de hâter un travail qui devait m'être utile et de m'en communiquer les résultats avant qu'ils fussent publiés : c'est grâce à lui que j'ai pu terminer mon dernier chapitre et rencontrer une preuve ardemment désirée. Je remercie également tous mes sujets, MM. l'abbé Rousselot, Roques, M. Grammont, G. Faure, G. Décis, Français, Ollagnier, Le Flem, R. Lote, Vuillermoz, Boureau, Breu, Hirsch, Blanche et Terracher, Mlle Corbé, enfin MM. Brémont et Truffier, tous ceux dont la bonne volonté ne m'a jamais fait défaut et dont la déclamation m'a fourni de précieux matériaux. Je leur sais un gré infini à tous, amateurs bénévoles ou comédiens, à ces derniers surtout, qui n'ont pas hésité à passer du théâtre au laboratoire, et qui, en se soumettant volontairement à une torture dont je demeure confus, m'ont apporté des documents de choix.

Je signale tout le soin dépensé par la maison Protat, de Mâcon, pour mener à bien une composition et une impression particulièrement difficiles. Les ateliers de photogravure de M. Bertin, de Paris, ont fait de leur mieux pour reproduire les tracés [1] qu'on trouvera dans ce livre : si l'on reproche à quelques-uns d'entre eux de n'être point tout à fait excellents, on voudra bien réfléchir que depuis huit ans ils ont été soumis à des voyages sans nombre, et qu'ils ont été maniés bien souvent. Ce n'est pas impunément que des originaux souvent admirables ont servi à mes analyses : le temps a fait pâlir les couleurs, le papier, sabré de traits à la plume et de marques au crayon, mordu par les pointes du compas, coupé par des plis quelquefois inopportuns, a perdu de sa fraîcheur première. Je n'ai pu donner que ce que je possédais, et, après tout, les meilleures photographies [2] du monde sont toujours imparfaites.

Je dois beaucoup, je l'ai déclaré et je le répète, aux ouvrages de mes devanciers, et je ne voudrais pas, à cause des contradictions que je leur inflige, qu'on se méprît sur ma pensée. Si j'ai vérifié avec soin leurs affirmations, c'est qu'ils avaient écrit des œuvres

1. M. l'abbé Rousselot a eu l'amabilité de me communiquer un certain nombre des figures qui ornent ses ouvrages.
2. J'ai dû en retoucher plusieurs avec, hélas ! une trop visible maladresse.

magistrales qu'une enquête comme celle-ci ne pouvait passer sous silence. Becq de Fouquières reste pour moi un esprit de premier ordre, le rénovateur des études de métrique française au XIXe siècle, l'auteur qui fait date et à qui l'on devra toujours recourir. Clair Tisseur a déployé, sous une forme légère et parfois humoristique, toute son ingéniosité curieuse, toute son information de philologue subtil, pour éclairer un art qu'il pratiquait lui-même : ses observations, parce qu'elles émanent d'un poète épris de nuances, sont de celles qui retiennent alors même qu'elles ne persuadent pas. A côté de ces deux critiques et au même rang, je mettrai M. M. Grammont, le dernier venu, un linguiste que sa science a heureusement servi sans étouffer en lui l'amour de la littérature ; son livre, dont l'influence profonde s'est déjà manifestée [1], est une bonne fortune pour tous ceux qui, comme moi, s'occupent du vers, du rythme et de la mélodie verbale.

J'en arrive enfin au créateur de la phonétique expérimentale, à l'homme éminent qui, à une époque où les sciences du langage apparaissaient comme définitivement constituées, les a renouvelées en brisant le cadre où elles étaient contenues et en les replaçant dans le contact immédiat de la nature : j'ai nommé M. l'abbé Rousselot. J'aimerais qu'il prît l'expression de ma reconnaissance pour autre chose qu'une formule banale, et j'écris ces lignes afin qu'il sache, tandis qu'il est dans toute la plénitude de son activité et de sa production, ce que ses élèves ont pensé de lui. Tous diraient comme moi les ressources inépuisables de son esprit pénétrant, l'ampleur de ses conceptions originales, la sûreté lumineuse et toujours jeune d'une intelligence qui ne se paie point de mots, mais qui, perpétuellement en lutte avec les phénomènes, les force enfin de lui livrer leurs secrets. Plus que tout autre, j'ai le droit et le devoir de lui apporter le témoignage public d'une commune admiration, puisque, de tous ceux dont il fut le maître, c'est moi qui suis resté le plus longtemps près de lui. Il a été mon initiateur, mon conseil quotidien et mon guide de tous les instants. Il m'a aidé dans l'interprétation de tracés difficiles ; il m'a suggéré, pour certains faits, des explications que je n'avais pas aperçues; il a eu l'obligeance de revoir, en manuscrit, quelques-uns de mes chapitres. Enfin, je n'aurais garde de ne pas me souvenir que ses belles expériences sur l'intensité, où il a fait au plus haut degré œuvre d'inventeur, ont été conduites par lui avec le souci toujours présent de mon utilité particulière et la volonté persistante qu'elles me fussent profitables. Si donc l'on me reproche des fautes trop fréquentes, on saura qu'elles auraient été bien plus nombreuses s'il ne m'avait corrigé. Mais par contre, si de cet ouvrage il devait résulter quelque honneur, je voudrais qu'on le reportât tout entier sur lui.

1. Cf. en particulier A. Rochette : *L'alexandrin chez V. Hugo* (1911).

BONN, février 1912.

I

LES APPAREILS, LES TEXTES ET LA MÉTHODE

LES APPAREILS

Les expériences sur lesquelles se fonde cet ouvrage remontent à des dates très différentes. Les premières sont du mois de décembre 1903; les dernières, — portant sur des points de détail — du début de 1911; la plupart ont été faites dans les années 1904 et 1905 [1]; toutes ont été combinées et réalisées dans le Laboratoire de phonétique expérimentale du Collège de France, avec les moyens qui m'y étaient offerts, avec des appareils qui se sont complétés et perfectionnés au cours de mon travail.

Je n'ai d'abord eu à ma disposition que l'enregistreur dont M. l'abbé Rousselot donne la description dans ses *Principes de phonétique expérimentale* [2] : le petit cylindre mû par un mouvement d'horlogerie muni d'un régulateur de Foucault, tel qu'il était construit à l'époque par M. Verdin, et dont la vitesse était constante et régulière après les trois premiers tours de mise en marche (fig. 1). A ce cylindre était adapté un chariot garni d'une tige, et sur cette tige était assujetti un « support de côté à réglage » destiné à recevoir les appareils inscripteurs.

On revêt le cylindre, pièce commune aux deux appareils dont je me suis servi, d'une feuille de papier glacé. L'un des bords de cette feuille, préalablement gommé, vient se coller sur l'autre extrémité de la surface lisse, de telle sorte que l'adhérence du papier sur le métal soit aussi parfaite que possible. Puis on noircit à l'aide d'un rat de cave dont la flamme est maintenue à distance convenable, en faisant tourner l'appareil à la main et en veillant à ce que la fumée dépose sur lui une couche de carbone très mince, mais d'épaisseur uniforme. Quand l'expérience est finie, on coupe avec un canif selon la ligne de collage et l'on fixe le tracé obtenu dans un vernis filtré après préparation, et composé de laque blanche et de térébenthine de Venise dissoutes dans de l'alcool.

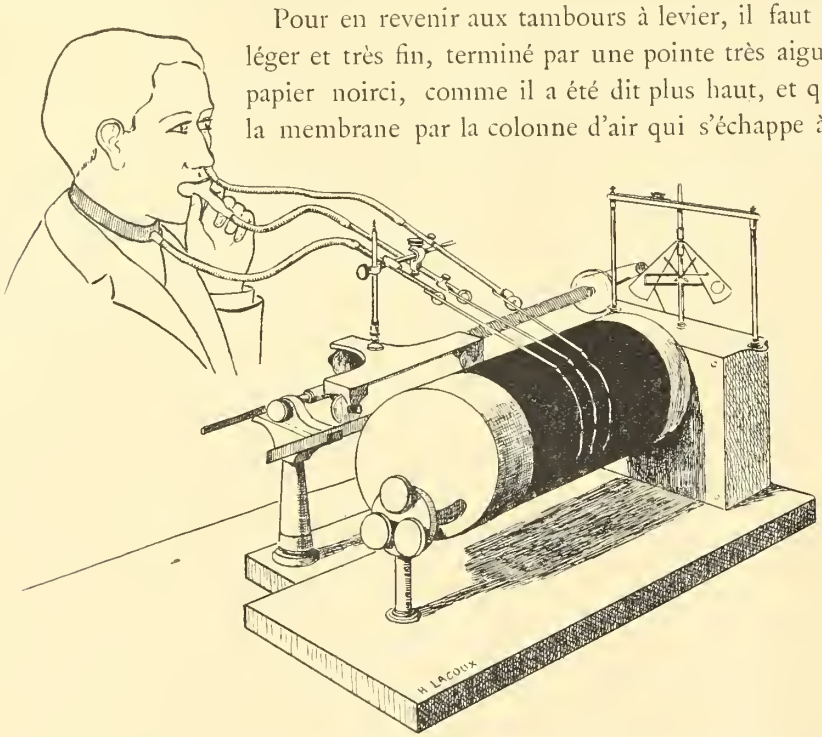
Les appareils inscripteurs, communs aux deux enregistreurs que j'ai employés, sont des tambours à levier, cuvettes d'ébonite ou de métal munies d'un tube pour la transmission de l'air et recouvertes à leur partie supérieure d'une membrane de caoutchouc. La qualité des membranes de caoutchouc, comme le note M. l'abbé Rousselot, n'est pas immuable. Elle varie avec l'état de l'atmosphère, mais ce détail n'a pas d'importance au point de vue qui nous occupe, les proportions restant égales. En tout cas les tracés qui ont servi à ces études sont aussi peu que possible influencés

1. Je rectifie donc les déclarations de M. Landry (*Le rythme du français déclamé*, p. 17 et 27). Je n'ai pas entrepris mon étude après lui, mais avant lui, puisque, il le reconnaît lui-même, ses premiers travaux remontent aux années 1905, 1906 et 1907.

2. I, p. 68 sq. — Je ne fais ici que résumer très brièvement les détails fournis par M. l'abbé Rousselot.

par les variations dont il s'agit : un grand nombre d'entre eux ont été obtenus dans une période de temps sec constant, au printemps de l'année 1904, avec du caoutchouc neuf. Ceux qui proviennent d'une date plus récente ont été recueillis par une température semblable, avec des membranes également fraîches. Les difficultés des comparaisons à faire ont une autre cause.

Pour en revenir aux tambours à levier, il faut indiquer que la membrane est en contact avec un stylet de paille très léger et très fin, terminé par une pointe très aiguë en corne ou en métal ; c'est cette pointe qui vient s'appliquer sur le papier noirci, comme il a été dit plus haut, et qui inscrit la parole. Les mouvements de la voix sont en effet transmis à la membrane par la colonne d'air qui s'échappe à travers les organes phonateurs par la bouche et par le nez. « Ces deux courants d'air, dit M. l'abbé Rousselot [1], peuvent être recueillis ensemble ou séparément, comme masse dynamique et vibrante, ou seulement avec l'un ou l'autre de ces deux caractères, grâce à un tube dont l'extrémité métallique vient déboucher à l'intérieur de la cuvette du tambour. Le caoutchouc et par suite le style inscripteur sont donc sensibles à tous les phénomènes de la phonation, changements dans le volume et la vitesse de la colonne d'air, amplitude enfin des vibrations. »



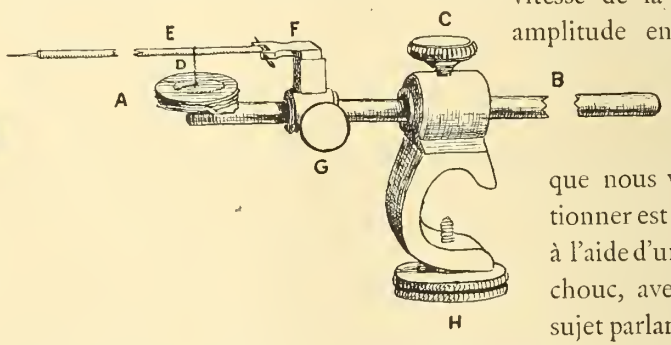


Fig. 1. — Le premier appareil enregistreur dont je me suis servi. A côté, un tambour inscripteur perfectionné : A, cuvette de faible diamètre recouverte d'une membrane de caoutchouc vibrante ; B, tube métallique par lequel l'air vient impressionner le caoutchouc ; C, G et H, vis de réglage ; D, la colonnette qui maintient le style en rapport avec la membrane ; E, le style avec sa plume ; F, le support mobile sur sa tige.

L'autre extrémité du tube que nous venons de mentionner est mise en rapport, à l'aide d'un tuyau de caoutchouc, avec les organes du sujet parlant, soit au moyen d'un appareil explorateur, ampoule ou capsule directement posée sur les muscles, soit par une embouchure destinée à recueillir l'air expiré. Dans le présent travail, nous n'avons utilisé l'ampoule exploratrice (fig. 2) que pour les expériences qui ont trait à l'hiatus, afin d'enregistrer les mouvements de la langue. Partout ailleurs, c'est le courant phonateur que nous avons inscrit, et nous l'avons saisi doublement, à l'aide de deux tambours. L'un d'eux, par une manière de cornet ou d'entonnoir (fig. 3), se trouvait en relation avec la bouche, l'autre avec le nez, grâce à une olive en verre que le sujet s'introduisait dans la narine (fig. 4) ; le premier inscrivait donc le souffle buccal, le second le souffle nasal et aussi les mouvements du larynx transmis au voile du palais. Les deux inscriptions se contrôlent en effet l'une par l'autre et, par leur comparaison, empêchent toute erreur d'interprétation. Il suffit de régler convenablement les pointes, c'est-à-dire de les amener toutes à toucher le cylindre selon une même ligne droite suivant la génératrice : on sera alors assuré dans la lecture que les sons concordent, qu'ils commencent à la même hauteur sur la ligne de la bouche et sur la ligne du nez.

Le premier enregistreur dont je me suis servi n'était pas sans présenter un grave inconvénient, du moins pour le travail que j'entreprenais. Le

1. *Ibid.*, p. 110.

chariot ne se déplaçait pas automatiquement et devait être mû à la main. Le cylindre d'autre part était relativement exigu et permettait seulement d'inscrire un vers, sans plus. Après quoi il fallait pousser la tige, faire avancer les plumes au-dessus de la surface noircie et là, procéder à un nouvel enregistrement, sous peine de voir les lignes chevaucher l'une sur l'autre et d'obtenir des tracés inutilisables.

Aussi bien devais-je remonter des phénomènes les plus simples aux plus complexes. Il me fallait donc débuter par des alexandrins isolés. Je pensais qu'ainsi ils m'apparaîtraient surtout comme une combinaison d'accents ou, si l'on veut, comme un simple organisme mécanique, sans être déformés ou modifiés dans leur contexture par des éléments accessoires tels que l'emphase ou l'émotion ; sur ce point les faits ne m'ont pas toujours donné raison. De plus je pouvais choisir et enregistrer les types les plus divers, tandis que certains échantillons couraient grande chance de ne point se rencontrer dans les tirades entières empruntées à des œuvres consacrées par l'admiration des siècles. Je devais en effet limiter le nombre des textes à étudier, en raison même du temps matériel qu'exigeait mon enquête. J'ai donc travaillé cinq mois environ avec l'appareil que je viens de décrire, et les tracés que j'ai obtenus à cette époque figurent, soit dans mes tableaux généraux, soit dans le corps de cet ouvrage sous l'un des numéros d'ordre qui vont de I à XXI *bis* y compris. Je prenais généralement, pour chacun des alexandrins qui composent cette série, plusieurs inscriptions successives.

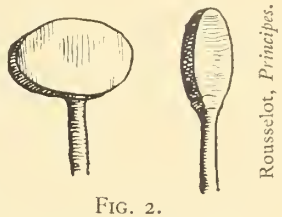


Fig. 2.
Ampoules exploratrices.

Au printemps de 1904, je pus disposer d'un enregistreur plus perfectionné. Cette fois le cylindre était de dimensions beaucoup plus considérables et le chariot se déplaçait automatiquement et régulièrement dès qu'il y avait mise en marche. On n'était donc plus obligé d'interrompre l'expérience après un tour de cylindre. Un bon réglage des styles et le choix d'une vitesse convenable permettaient de déclamer environ 60 vers consécutifs sans arrêt de l'appareil. C'est ainsi que je pus inscrire tous les morceaux empruntés à l'œuvre de Corneille, de Racine et de Hugo. J'eus également recours au même enregistreur pour les vers isolés qui figurent dans les tableaux généraux sous les numéros d'ordre qui vont de XXII à XXV et pour les enquêtes complémentaires rendues nécessaires au cours de mon travail.

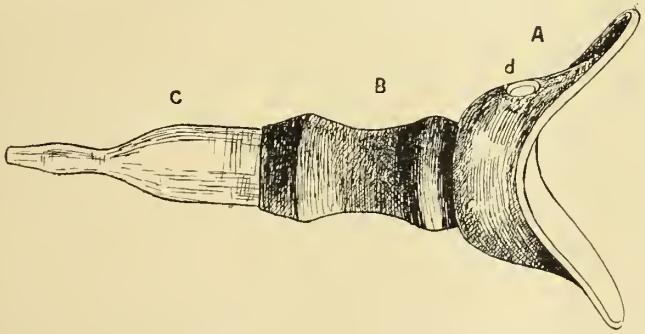
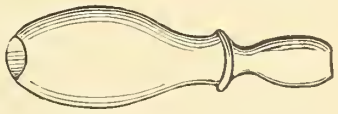


Fig. 3. — Une embouchure : A, l'entonnoir métallique qui recueille les vibrations de la voix, avec (d) un trou par lequel on peut faire passer la tige d'une ampoule placée dans la bouche ; B, gros tube élastique unissant l'embouchure à une pièce en verre C dont l'extrémité effilée reçoit le tuyau de caoutchouc qui conduit l'air expiré au tambour.



Rousselot, *Principes*

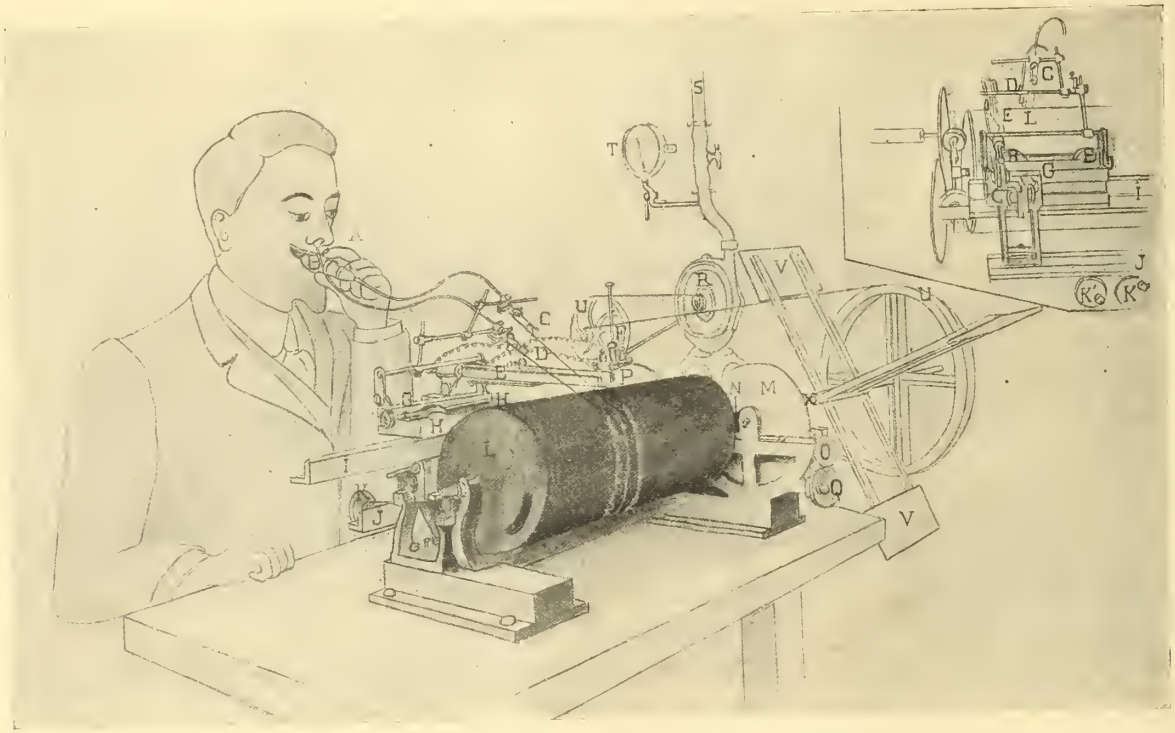
Fig. 4. — Une olive nasale.

Toutefois, depuis 1904 l'appareil a reçu des modifications [1]. Il était d'abord mû par un poids très lourd, qui descendait lentement dans un puits profond de 17 mètres et qui, soutenu par un ruban d'aluminium, entraînait l'axe La multiplication du mouvement était obtenue par des plateaux et des galets produisant des vitesses variées et graduées, au contraire du premier enregistreur, qui en comportait seulement trois. Ce dernier progrès était considérable, quoique j'aie toujours, sauf pour des expériences de détail, travaillé avec un réglage constant. C'est le moteur qu'il fallut changer, car le ruban d'aluminium se brisait trop fréquemment, immobilisant ainsi l'appareil pour quelques semaines à chaque rupture. Après bien des hésitations M. l'abbé Rousselot remplaça le poids par une turbine et l'événement dépassa les prévisions les plus optimistes : la pression de l'eau de source, loin d'être soumise aux variations que l'on craignait, demeurait sensiblement la même, et les oscillations d'un diapason, enregistrées sur le cylindre en marche, démontraient la régularité du mouvement.

Tel fut l'enregistreur définitif (fig. 5). Au moment même où la turbine se substituait au poids primitif, j'étais amené à faire choix de tambours

1. *Ibid.*, p. 1166.

inscripteurs plus satisfaisants que ceux dont je m'étais servi tout d'abord. Ceux-ci possédaient en effet un diamètre relativement considérable et comme tels fournissaient de grands déplacements. Je les remplaçai par des tambours de moindre dimension [1], à déplacements par conséquent très



Rousselot, *Principes*.

Fig. 5. — A, B, C, D, E, appareils inscripteurs : F, pile ; G, chariot; HH, ses roues ; I, son rail ; J, règle qui le tient en équilibre ; A′, son frein ; K, commande de la règle ; K′, commande du cylindre (1/4 de tour) et du chariot (1/2 tour) ; L, cylindre ; M, plateau du cylindre ; N, son galet ; P, plateau du chariot; Q, frein; R, turbine ; S, arrivée de l'eau; T, manomètre; UU, poulies; VV, régulateur ; X, arbre de couche.

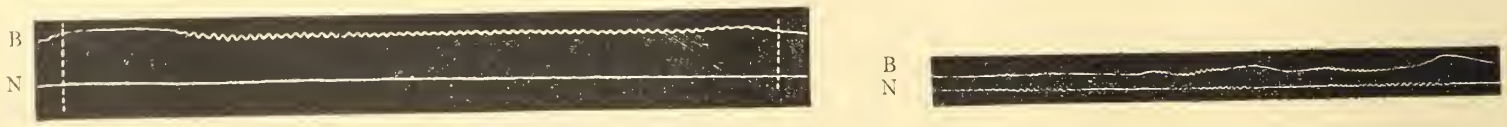


Fig. 6. — A gauche, mon plus mauvais tracé, à droite un des meilleurs. C'est le mauvais tracé (encore très acceptable) que la photographie a le mieux rendu. Mais on remarquera qu'il est beaucoup trop appuyé et que la ligne du nez ne donne presque rien. Le fragment placé à droite n'est pas empâté, et l'original laissait apercevoir au microscope les formes caractéristiques des voyelles.

réduits. Le bénéfice était double; économie de place en premier lieu, ensuite finesse beaucoup plus grande dans le détail des vibrations. J'obtins ainsi tous les tracés que j'ai utilisés pour l'analyse de l'intensité.

Naturellement tous les graphiques recueillis ne présentent pas la même perfection ; il y a eu des réglages de plume médiocres, des températures

1. Ces tambours à l'aide desquels ont été faites à Juilly les expériences de M. l'abbé Rousselot sur l'intensité, mesurent 17 millimètres de diamètre d'un bord extérieur à l'autre.

plus ou moins favorables, et des sujets plus ou moins habiles à se servir de l'appareil : les uns voulaient pour leur nez une olive trop petite, d'autres appuyaient un peu trop l'embouchure contre leurs lèvres et certains enfin l'en éloignaient tellement qu'elle recueillait mal l'air expiré. Je donne ici deux échantillons : l'un du meilleur tracé obtenu, l'autre du plus mauvais (fig. 6). Mais, en somme, toutes les feuilles d'expériences conservées peuvent être considérées comme satisfaisantes.

Du palais artificiel enfin, tel que M. l'abbé Rousselot [1] l'a décrit, je ne dirai rien. Je ne m'en suis en effet jamais servi dans mon enquête et la seule fois que j'aie dû invoquer son témoignage, j'ai fait appel à des travaux déjà imprimés et au secours que m'offraient mes devanciers.

*
* *

LES TEXTES

Ils se divisent en deux catégories. La première se compose d'alexandrins isolés, choisis dans trois siècles de littérature, sans qu'on ait jugé nécessaire de descendre plus bas que le romantisme ni de remonter au delà de l'époque classique. On a essayé de faire entrer dans cette série les types les plus divers, afin d'avoir au moins un exemple de toutes les combinaisons rythmiques reconnues par les théoriciens. L'un des vers de la série, celui qui porte le numéro XXI *bis*, a été spécialement forgé pour les besoins de ce travail. Sans nul doute des recherches patientes auraient fait découvrir des échantillons semblablement construits. Le catalogue est le suivant :

I	Meurs, s'il y faut mourir, en citoyen romain.	(Corneille, *Cinna*, I, 4.)
II	Je suis romaine, hélas, puisque Horace est romain.	(Corneille, *Horace*, I, 1.)
III	Il est beau de mourir maître de l'univers.	(Corneille, *Cinna*, II, 1.)
IV	Apprends que mon devoir ne dépend pas du sien.	(Corneille, *Polyeucte*, III, 2.)
V	L'Éternel est son nom, le monde est son ouvrage.	(Racine, *Esther*, III, 4.)
VI	Le ciel[2] n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.	(Racine, *Phèdre*, IV, 2.)
VII	Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.	(Boileau, *Art poétique*, I.)
VIII	Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.	(Boileau, *ibid.*, III.)
IX	Grands mots que Pradon croit des termes de chimie.	(Boileau, *Épîtres*, X.)
X	C'est à vous, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse.	(Molière, *Misanthrope*, I, 2.)
XI	C'est moi qui vous le dis, qui suis votre grand'mère.	(Molière, *Tartufe*, I, 1.)
XII	Bois, prés, fontaines, fleurs, qui voyez mon teint blême.	(Molière, *Princesse d'Élide*, I, Intermède.)
XIII	Tel Satan à travers vaux, monts, rocs, bois, lacs, prés.	(Baulaton, traduction du *Paradis Perdu*, 1778, cité par Quicherat.)
XIV	Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.	(Vigny, *Moïse*.)
XV	Accourez, mes faucons, j'ai le nid, j'ai la proie.	(Hugo, *Hernani*, IV, 1.)
XVI	Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement.	(Hugo, *Légende des siècles*, Booz endormi.)
XVII	Des flots bénis, des bois sacrés, des arbres prêtres.	(Hugo, *ibid.*, Sacre de la femme, 7.)

1. *Ibid.*, p. 52, 590, 1151.
2. Le texte véritable est :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

On avait préféré le *ciel*, au début de ces expériences, pour des commodités de lecture.

XVIII	Après des feux, des cieux, des cieux, des cieux, des cieux.	(Hugo, *ibid.*, Le Titan.)
XIX	J'ai tout, le temps, l'esprit, hier, aujourd'hui, demain.	(Hugo, *ibid.*, Suprématie.)
XX	Il va, râlant, grinçant, luttant, saignant, ployé.	(Hugo, *ibid.*, Le Titan.)
XXI	Le siècle ingrat, le siècle affreux, le siècle immonde.	(Hugo, *ibid.*, La vision d'où est sorti ce livre.)
XXI *bis*	Nabuchodonosor était roi d'Assyrie.	
XXII	Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.	(Boileau, *Satires*, IX.)
XXIII	Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés.	(Racine, *Phèdre*, IV.)
XXIV	Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.	(Molière, *Tartufe*, V, 7.)
XXV	Point de pain quelquefois et jamais de repos.	(La Fontaine, *Fables*, I, 16.)

Ces quatre derniers vers ont été tout récemment ajoutés à la liste primitive, pour des raisons qu'on exposera plus loin.

Mais cette première série ne suffisait pas. Il fallait pouvoir examiner des fragments entiers, afin de pouvoir juger de l'influence des sentiments sur le rythme, et aussi des relations selon lesquelles les alexandrins se trouvent entre eux. J'aurais voulu enregistrer un grand nombre de morceaux de caractère différent, mais le temps considérable exigé pour la lecture des tracés a restreint le choix que je m'étais proposé. D'ailleurs, chaque passage devait être déclamé par plusieurs sujets, pour que les règles dégagées par nous apparussent comme universelles, et non comme particulières à tel ou tel individu. Des dictions différentes nous mettaient, de plus, en garde contre des conclusions trop hâtives et nous permettaient de montrer jusqu'à quel point la musique et le rythme du vers peuvent être personnels.

Les fragments enregistrés ont été empruntés aux œuvres de Corneille, de Racine et de V. Hugo. A côté des deux grands poètes classiques, nous avons fait appel à l'écrivain qui résume le plus éminemment la technique romantique. Les textes ont été pour Corneille : dans *Cinna*, les exhortations d'Émilie à Cinna, à la scène IV de l'acte I, puis le court monologue d'Auguste au début de l'acte II ; dans le *Cid*, le discours de Chimène à Rodrigue, au milieu de l'acte III. Aux tragédies de Racine, nous avons pris un morceau d'Andromaque (IV, V) et un autre de Bérénice (II, II) ; ce sont les invectives d'Hermione à Pyrrhus et les lamentations douloureuses de Titus au moment où il se décide à renoncer à la princesse qu'il aime. V. Hugo enfin est représenté par trois de ses productions les plus célèbres : d'abord le duo lyrique d'Hernani et de Doña Sol qui précède l'issue tragique du drame (V, III), puis le commencement du monologue de Ruy Blas, lorsque l'ancien laquais devenu ministre fait le procès des concussionnaires atterrés (III, II), enfin le récit par lequel s'ouvre, dans la *Légende des Siècles*, le poème des Pauvres gens. Tous ces fragments, par les passions qu'ils reflètent, réclament une expression différente. Les éditions dont on s'est servi sont, pour les deux poètes classiques, l'édition des grands écrivains ; pour V. Hugo, l'édition « Ne varietur », publiée par Hetzel et Quantin. Nous transcrivons les textes [1] :

CINNA, I, 4.

ÉMILIE

Oui, va, n'écoute plus ma voix qui te retient :
Mon trouble se dissipe, et ma raison revient.
Pardonne à mon amour cette indigne faiblesse.
Tu voudrais fuir : en vain, Cinna, je le confesse ;

1. La ponctuation de l'édition des grands écrivains n'est d'ailleurs pas exacte. Pour les morceaux de Corneille, voici celle de l'édition de 1664, in-folio, revue par l'auteur :

Oui, va, n'écoute plus ma voix qui te retient,
Mon trouble se dissipe et ma raison revient,
Pardonne à mon amour cette indigne faiblesse,
Tu voudrais fuir en vain, Cinna, je le confesse,

Si tout est découvert, Auguste a su pourvoir
A ne te laisser point ta fuite en ton pouvoir.
Porte, porte chez lui cette mâle assurance,
Digne de notre amour, digne de ta naissance;
Meurs, s'il y faut mourir, en citoyen romain,
Et par un beau trépas, couronne un beau dessein.
Ne crois pas qu'après toi rien ici me retienne :
La mort emportera mon âme vers la tienne;
Et mon cœur, aussitôt percé des mêmes coups....

CINNA, II, 1.

AUGUSTE

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde,
Cette grandeur sans borne et cet illustre rang,
Qui m'ont jadis coûté tant de peine et de sang,
Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
D'un courtisan flatteur la présence importune,
N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit,
Et qu'on cesse d'aimer sitôt qu'on en jouit.
L'ambition déplaît quand elle est assouvie,
D'une contraire ardeur son ardeur est suivie;
Et comme notre esprit, jusqu'au dernier soupir,
Toujours vers quelqu'objet pousse quelque désir,
Il se ramène en soi, n'ayant plus où se prendre,
Et monté sur le faîte, il aspire à descendre.

Si tout est découvert, Auguste a su pourvoir
A ne te laisser point ta fuite en ton pouvoir.
Porte, porte chez lui cette mâle assurance
Digne de notre amour, digne de ta naissance,
Meurs, s'il y faut mourir, en citoyen romain,
Et par un beau trépas couronne un beau dessein.
Ne crois pas qu'après toi rien ici me retienne,
Ta mort emportera mon âme vers la tienne,
Et mon cœur aussitôt percé des mêmes coups...

CINNA, II, 1.

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde,
Cette grandeur sans borne, et cet illustre rang,
Qui m'ont jadis coûté tant de peine et de sang,
Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
D'un courtisan flatteur la présence importune,
N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit,
Et qu'on cesse d'aimer sitôt qu'on en jouit.
L'ambition déplaît quand elle est assouvie,
D'une contraire ardeur son ardeur est suivie,
Et comme notre esprit jusqu'au dernier soupir,
Toujours vers quelqu'objet pousse quelque désir,
Il se ramène en soi n'ayant plus où se prendre,
Et monté sur le faîte il aspire à descendre.

LE CID, III, 4.

CHIMÈNE

Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,
Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie ;
Et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs,
Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.
5 Je sais ce que l'honneur, après un tel outrage,
Demandait à l'ardeur d'un généreux courage :
Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien ;
Mais aussi, le faisant, tu m'as appris le mien.
Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire ;
10 Elle a vengé ton père et soutenu ta gloire :
Même soin me regarde, et j'ai, pour m'affliger,
Ma gloire à soutenir, et mon père à venger.
Hélas ! ton intérêt ici me désespère :
Si quelque autre malheur m'avait ravi mon père,
15 Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir
L'unique allègement qu'elle eût pu recevoir ;
Et contre ma douleur j'aurais senti des charmes,
Quand une main si chère eût essuyé mes larmes.
Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu ;
20 Cet effort sur ma flamme à mon honneur est dû ;
Et cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine,
Ma force à travailler moi-même à ta ruine.
Car enfin n'attends pas de mon affection
De lâches sentiments pour ta punition.

LE CID, III, 4.

Ah, Rodrigue ! il est vrai, quoique ton ennemie,
Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie,
Et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs,
Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.
5 Je sais ce que l'honneur après un tel outrage
Demandait à l'ardeur d'un généreux courage,
Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien,
Mais aussi le faisant tu m'as appris le mien, [a]
Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire.
10 Elle a vengé ton père, et soutenu ta gloire,
Même soin me regarde, et j'ai pour m'affliger,
Ma gloire à soutenir, et mon père à venger.
Hélas ! ton intérêt ici me désespère ;
Si quelque autre malheur m'avait ravi mon père,
15 Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir
L'unique allègement qu'elle eût pu recevoir,
Et contre ma douleur j'aurais senti des charmes,
Quand une main si chère eût essuyé mes larmes.
Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu,
20 Cet effort sur ma flamme à mon honneur est dû,
Et cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine
Me force à travailler moi-même à ta ruine.
Car enfin n'attends pas de mon affection
De lâches sentiments pour ta punition :

a) Noter cependant que cette ponctuation parait improbable.

De quoi qu'en ta faveur mon amour m'entretienne,
Ma générosité doit répondre à la tienne :
Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi ;
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.

ANDROMAQUE, IV, 5.

HERMIONE

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice,
J'aime à voir que du moins vous vous rendiez justice,
Et que voulant bien rompre un nœud si solennel,
Vous vous abandonniez au crime en criminel.
Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse
Sous la servile loi de garder sa promesse ?
Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter ;
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
Quoi ? sans que ni serment ni devoir vous retienne,
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne ?
Me quitter, me reprendre, et retourner encor
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector ?
Couronner tour à tour l'esclave et la princesse ;
Immoler Troie aux Grecs, au fils d'Hector la Grèce ?
Tout cela part d'un cœur toujours maître de soi,
D'un héros qui n'est point esclave de sa foi.
Pour plaire à votre épouse, il vous faudrait peut-être
Prodiguer les doux noms de parjure et de traître.
Vous veniez de mon front observer la pâleur,
Pour aller dans ses bras rire de ma douleur.
Pleurante après son char vous voulez qu'on me voie ;
Mais, Seigneur, en un jour ce serait trop de joie ;
Et sans chercher ailleurs des titres empruntés,
Ne vous suffit-il pas de ceux que vous portez ?
Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avait glacé ;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée ;

De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne,
Ma générosité doit répondre à la tienne ;
Tu t'es en m'offensant montré digne de moi ;
Je me dois par ta mort montrer digne de toi.

De votre propre main Polyxène égorgée
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous :
Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

BÉRÉNICE, II, 2.

PAULIN

Quoi, Seigneur ?

TITUS

Pour jamais je vais m'en séparer.
Mon cœur en ce moment ne vient pas de se rendre.
Si je t'ai fait parler, si j'ai voulu t'entendre,
Je voulais que ton zèle achevât en secret
De confondre un amour qui se tait à regret.
Bérénice a longtemps balancé la victoire ;
Et si je penche enfin du côté de ma gloire,
Crois qu'il m'en a coûté, pour vaincre tant d'amour,
Des combats dont mon cœur saignera plus d'un jour.
J'aimais, je soupirais dans une paix profonde :
Un autre était chargé de l'empire du monde ;
Maître de mon destin, libre dans mes soupirs,
Je ne rendais qu'à moi compte de mes désirs.
Mais à peine le ciel eut rappelé mon père,
Dès que ma triste main eut fermé sa paupière,
De mon aimable erreur je fus désabusé :
Je sentis le fardeau qui m'était imposé ;
Je connus que bientôt, loin d'être à ce que j'aime,
Il fallait, chez Paulin, renoncer à moi-même ;
Et que le choix des dieux, contraire à mes amours,
Livrait à l'univers le reste de mes jours.
Rome observe aujourd'hui ma conduite nouvelle.
Quelle honte pour moi, quel présage pour elle,
Si dès le premier pas, renversant tous ses droits,
Je fondais mon bonheur sur le débris des lois !
Résolu d'accomplir ce cruel sacrifice,
J'ai voulu préparer la triste Bérénice ;
Mais par où commencer ? vingt fois depuis huit jours
J'ai voulu devant elle en ouvrir le discours ;
Et dès le premier mot ma langue embarrassée

Dans ma bouche vingt fois a demeuré glacée.
J'espérais que du moins mon trouble et ma douleur
Lui feraient pressentir notre commun malheur;
Mais sans me soupçonner, sensible à mes alarmes,
35 Elle m'offre sa main pour essuyer mes larmes,
Et ne prévoit rien moins dans cette obscurité
Que la fin d'un amour qu'elle a trop mérité.

HERNANI V, 3.

Doña Sol

Viens voir la belle nuit. — Mon duc, rien qu'un moment!
Le temps de respirer et de voir seulement.
Tout s'est éteint, flambeaux et musique de fête.
Rien que la nuit et nous. Félicité parfaite!
5 Dis, ne le crois-tu pas? sur nous, tout en dormant,
La nature à demi veille amoureusement.
Pas un nuage au ciel. Tout, comme vous, repose.
Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose!
Regarde. Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait.
10 La lune tout à l'heure à l'horizon montait.
Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble
Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur ensemble,
Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant,
Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment!

Hernani

15 Ah! qui n'oublierait tout à cette voix céleste?
Ta parole est un chant où rien d'humain ne reste,
Et, comme un voyageur, sur un fleuve emporté,
Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été
Et voit fuir sous ses yeux mille plaines fleuries,
20 Ma pensée entraînée erre en tes rêveries!

Doña Sol

Ce silence est trop noir, ce calme est trop profond.
Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond?
Ou qu'une voix des nuits tendre et délicieuse,
S'élevant tout à coup, chantât?

HERNANI

Capricieuse !
Tout à l'heure on fuyait la lumière et les chants !

DOÑA SOL.

Le bal ! mais un oiseau qui chanterait aux champs !
Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse,
Ou quelque flûte au loin !... Car la musique est douce,
Fait l'âme harmonieuse, et, comme un divin chœur,
Éveille mille voix qui chantent dans le cœur !

RUY BLAS (III, 2).

RUY BLAS, survenant.

Bon appétit ! messieurs !

(Tous se retournent. Silence de surprise et d'inquiétude. Ruy Blas se couvre, croise les bras, et poursuit en les regardant en face.)

O ministres intègres !
Conseillers vertueux ! voilà votre façon
De servir, serviteurs qui pillez la maison !
Donc vous n'avez pas honte et vous choisissez l'heure,
L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure !
Donc vous n'avez ici pas d'autres intérêts
Que remplir votre poche et vous enfuir après !
Soyez flétris, devant votre pays qui tombe,
Fossoyeurs qui venez le voler dans sa tombe !
— Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur.
L'Espagne et sa vertu, l'Espagne et sa grandeur,
Tout s'en va. — Nous avons, depuis Philippe quatre,
Perdu le Portugal, le Brésil, sans combattre ;
En Alsace Brisach, Steinfort en Luxembourg ;
Et toute la comté jusqu'au dernier faubourg ;
Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernambouc, et les montagnes Bleues !
Mais voyez. — Du ponant jusques à l'Orient,
L'Europe, qui vous hait, vous regarde en riant.
Comme si votre roi n'était plus qu'un fantôme,

La Hollande et l'Anglais partagent ce royaume ;
Rome vous trompe ; il faut ne risquer qu'à demi
Une armée en Piémont, quoique pays ami,
La Savoie et son duc sont pleins de précipices.
La France pour vous prendre attend des jours propices,
L'Autriche aussi vous guette. Et l'infant bavarois
Se meurt, vous le savez. — Quant à vos vice-rois,
Médina, fou d'amour, emplit Naples d'esclandres,
Vaudémont vend Milan, Legañez perd les Flandres.
Quel remède à cela ? — L'État est indigent,
L'État est épuisé de troupes et d'argent ;
Nous avons sur la mer, où Dieu met ses colères,
Perdu trois cents vaisseaux, sans compter les galères.
Et vous osez !... — Messieurs, en vingt ans, songez-y,
Le peuple — j'en ai fait le compte, et c'est ainsi ! —
Portant sa charge énorme et sous laquelle il ploie,
Pour vous, pour vos plaisirs, pour vos filles de joie,
Le peuple misérable, et qu'on pressure encor,
A sué quatre cent trente millions d'or !
Et ce n'est pas assez ! et vous voulez, mes maîtres !...
Ah, j'ai honte pour vous ! . . . . . .

LES PAUVRES GENS

Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close
Le logis est plein d'ombre, et l'on sent quelque chose
Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur.
Des filets de pêcheur sont accrochés au mur.
Au fond, dans l'encoignure où quelque humble vaisselle
Aux planches d'un bahut vaguement étincelle,
On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants.
Tout près, un matelas s'étend sur de vieux bancs,
Et cinq petits enfants, nids d'âmes, y sommeillent.
La haute cheminée où quelques flammes veillent
Rougit le plafond sombre, et, le front sur le lit,
Une femme à genoux prie, et songe et pâlit.
C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume,
Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume,
Le sinistre océan jette son noir sanglot.

L'homme est en mer. Depuis l'enfance matelot,
Il livre au hasard sombre une rude bataille.
Pluie ou bourrasque, il faut qu'il sorte, il faut qu'il aille,
Car les petits enfants ont faim. Il part le soir,
20 Quand l'eau profonde monte aux marches du musoir.
Il gouverne à lui seul sa barque à quatre voiles.
La femme est au logis, cousant les vieilles toiles,
Remmaillant les filets, préparant l'hameçon,
Surveillant l'âtre où bout la soupe de poisson,
25 Puis priant Dieu sitôt que les cinq enfants dorment.
Lui, seul, battu des flots qui toujours se reforment,
Il s'en va dans l'abîme et s'en va dans la nuit.
Dur labeur ! Tout est noir, tout est froid ; rien ne luit.
Dans les brisants, parmi les lames en démence,
30 L'endroit bon à la pêche, et, sur la mer immense,
Le lieu mobile, obscur, capricieux, changeant,
Où se plaît le poisson aux nageoires d'argent,
Ce n'est qu'un point ; c'est grand deux fois comme la chambre.
Or la nuit, dans l'ondée et la brume, en décembre,
35 Pour rencontrer ce point sur le désert mouvant,
Comme il faut calculer la marée et le vent !
Comme il faut combiner sûrement les manœuvres !
Les flots le long du bord glissent, vertes couleuvres ;
Le gouffre roule et tord ses plis démesurés
40 Et fait râler d'horreur les agrès effarés.
Lui songe à sa Jeannie, au sein des mers glacées,
Et Jeannie en pleurant l'appelle ; et leurs pensées
Se croisent dans la nuit, divins oiseaux du cœur.

On a ajouté[1], pour l'étude spéciale de l'accent oratoire et de l'allitération quelques vers empruntés au poème de la *Légende des Siècles* intitulé Eviradnus :

Et voici qu'à travers la grande forêt brune
Qu'emplit la rêverie immense de la lune,
On entend frissonner et vibrer mollement,
Communiquant au bois son doux frémissement

1. Nous avons aussi profité, pour certains chapitres, des secours que nous apportait le gramophone. Quelques disques, qui existaient il y a quelques années dans le commerce, ont été transcrits par M. l'abbé Rousselot qui a mis obligeamment son travail à notre disposition. Nous avons ainsi : *le Mot* (V. Hugo), dit par M. de Féraudy; *le Corbeau et le Renard* (La Fontaine), par M. Delaunay; *Phèdre* (II, 4) de Racine et *Un évangile* (Fr. Coppée), par Mme Sarah-Bernhard. On trouvera ces transcriptions à la fin du volume où sont contenus nos tableaux généraux. Certaines d'entre elles ont été commentées depuis 1911 dans la « Revue de Phonétique ».

La guitare des monts d'Inspruck, reconnaissable
Au grelot de son manche où sonne un grain de sable. (Eviradnus : un peu de musique.)

Enfin pour l'étude de l'enjambement, on a utilisé quelques alexandrins de Théodore de Banville et de V. Hugo. Ce sont les suivants :

Avant d'avoir franchi votre seuil, j'ai déjà
Su comment votre main divine protégea
Le destin d'Atys, noble et pur comme une lame
D'épée au grand soleil. Mon vain renom, madame... (Banville, *Florise*, I, 5.)

C'est
Lucinde. Elle n'est pas encore une Florise !
Mais l'art, ce Dieu plus grand que les rois, ne méprise
Personne. Son rayon de feu brûlant et pur... (Banville, *ibid.*, IV, 3.)

Pour l'ombre du feu roi, pour son fils, pour sa veuve,
Pour tous les siens, ma haine est encor toute neuve. (Hugo, *Hernani*, I, 2.)

Parce qu'on est jaloux des autres, et honteux
De soi. Dérision que cet amour boiteux. (Hugo, *ibid.*, III, 1.)

Cependant il importait de pouvoir comparer la poésie avec la prose. Mais, pour que cette comparaison fût profitable, il fallait choisir une prose aussi réfractaire que possible à la cadence qu'exige le vers. L'idéal était donc le langage de la conversation, ou, à défaut, soit une page de journal, soit une réclame. Là du moins nous étions sûr que les différences apparaîtraient clairement. Nous nous sommes décidé pour un prospectus, celui que la Société nationale des Beaux-Arts adresse annuellement à ses membres, et nous en avons fait enregistrer l'extrait suivant :

« Les expéditions de gravures aux correspondants sont faites à plat et franco. Celles reçues en trop seront conservées pour les années suivantes. Par contre, si la provision de gravures n'est pas suffisante, soit parce que les choix se portent davantage sur certains sujets, soit que les adhésions aient été plus nombreuses qu'on ne l'avait prévu, il y aura lieu de conserver un spécimen de chacune d'elles pour permettre aux souscripteurs de continuer leurs choix et de noter ces choix au fur et à mesure en priant les adhérents d'attendre le prochain envoi de gravures qui sera fait en fin d'année, ou plus tôt si les besoins l'exigent. Néanmoins, il pourra toujours être fait des envois partiels et immédiats d'une ou plusieurs gravures. L'expédition se fait alors par poste et sous tube recommandé, aux frais des sociétaires demandeurs, à raison de 0 fr. 45 pour une ou plusieurs gravures sous un même tube. »

On ne saurait assurément rien concevoir de moins lyrique et de moins oratoire.

*
* *

LES SUJETS

A qui devions-nous faire appel ? A des comédiens ? Sans doute, puisque la poésie est l'objet de leur étude journalière. Mais cependant ils n'appartiennent pas au niveau moyen de la nation. Ils apportent dans la déclamation leurs habitudes de théâtre et ils se souviennent toujours de l'éducation qu'ils ont reçue au Conservatoire. Ils défendent jusqu'à un certain point la tradition que leur ont léguée leurs maîtres. Il ne nous était guère possible que de les considérer comme les représentants éminents de ce que l'art produit de plus exquis, car ils savent conduire leur voix et doser leurs effets. Selon l'école à laquelle ils se rattachent, ils peuvent précéder la masse lettrée ou bien conserver ce que peu à peu elle abandonne. Pour toutes ces raisons, ils ne sont jamais, à des degrés différents, que des exceptions.

D'une façon inverse le peuple n'offrait pas pour nos expériences une base plus satisfaisante. Garçons de bureau et marchands des quatre saisons manquent en effet de littérature, lisent assez peu les poètes, et s'en tiennent généralement, comme nourriture intellectuelle, au feuilleton de leur journal, ou à des productions encore plus médiocres. Tout au plus conservent-ils le souvenir de quelques vers qu'on leur fit apprendre à l'école primaire, au temps de leur jeunesse. Donc, si les illettrés devaient apparaître dans notre travail, et il eût été injuste de les oublier, ce ne pouvait être simplement que pour nous fournir des comparaisons utiles.

Au contraire les milieux bourgeois nous ont paru réunir toutes les conditions nécessaires. Ce sont eux qui font le public des théâtres où l'on donne autre chose que des drames populaires. Ce sont eux qui lisent encore les classiques et qui vont voir jouer Victor Hugo. C'est pour eux qu'écrivent les poètes et que déclament les comédiens. C'est donc dans la masse éclairée que nous avons choisi la plupart de nos sujets. Tous ont eu une éducation littéraire, soit qu'ils aient passé par les lycées et les facultés, soit que leurs goûts les aient amenés à la poésie. Quelques-uns sont influencés par la diction des comédiens ; d'autres sont de formation purement classique. Ils représentent donc, comme nous le disions plus haut, et à des titres différents, le niveau moyen de la nation. Tous aiment les vers.

Nous avons donc d'une part deux acteurs, de l'autre, seize représentants des classes cultivées, enfin une domestique. Voici la liste de tous ceux qui nous ont obligeamment prêté leur concours. Nous indiquerons les origines et l'âge approximatif de chacun d'eux, au moment (1912) où paraît notre ouvrage :

MM. Truffier (J.), 56 ans, né à Paris, ancien élève du Conservatoire, aujourd'hui professeur audit établissement et sociétaire de la Comédie-Française. M. Truffier, comme on sait, est poète et a écrit de jolis vers.

Brémont (A.), né à Paris. M. Brémont a joué sur différentes scènes, particulièrement au théâtre Sarah-Bernhardt. Il a fait paraître plusieurs volumes où il analyse la technique de son art et où il se révèle critique pénétrant sur tout ce qui touche le vers français.

Blanche (F.), 34 ans, né à Quintin (Côtes-du-Nord). Licencié ès lettres.

Boureau (P.), 35 ans, né à Blois, de famille blésoise, licencié ès lettres, professeur au collège de Blaye.

Breu (R.), 33 ans, né à Bourges, de parents berrichons. Docteur en droit, il fait partie de l'administration préfectorale.

Décis (G.), 35 ans, né à Grignan (Isère), de famille dauphinoise. Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de l'Université, docteur en droit, professeur au lycée de Valence.

Faure (G.), 35 ans, né à Tournon (Ardèche); ses parents sont tous les deux originaires de la Drôme. Docteur en droit, il a écrit quelques romans très appréciés et collabore à la *Revue des Deux Mondes*.

Français (R.), 36 ans, né à Lyon. Ancien interne des hôpitaux de Paris, docteur en médecine dans la même ville.

Grammont (M.), 46 ans, né à Damprichard (Doubs). Docteur ès lettres, professeur à l'Université de Montpellier, M. Grammont a consacré un livre très suggestif à la question de la versification française.

Hirsch (G.), 32 ans, né à St-Avold, en Lorraine annexée, de parents originaires du même pays. M. Hirsch, aujourd'hui établi commerçant à Paris, a longtemps dit des vers dans les universités populaires.

Le Flem, 30 ans, né à Lézardrieux (Côtes-du-Nord), de parents bretons, licencié ès lettres, compositeur de musique, professeur à la Schola Cantorum de Paris.

Lote (G.), 32 ans, né à Lorient (Morbihan) d'un père breton et d'une mère parisienne, agrégé de l'Université.

Lote (R.), 29 ans, frère du précédent, agrégé de l'Université.

Ollagnier (A.), 47 ans, né à Valence (Drôme), de parents dauphinois. Licencié en droit et avocat; il a fait, à ses moments perdus, des vers qu'il communique à ses amis.

Roques (M.), 37 ans, né au Pérou, mais élevé dans la région sud-ouest de la France, ancien élève de l'École normale supérieure, directeur adjoint à l'École des Hautes Études, professeur à l'École des langues orientales.

Rousselot (abbé P.), 65 ans, né aux environs d'Angoulême, docteur ès lettres, directeur du laboratoire de phonétique expérimentale au Collège de France, professeur à l'Institut catholique.

Terracher (A.), 31 ans, né aux environs d'Angoulême, de parents originaires de la région, ancien élève de l'École normale supérieure, professeur à l'Université de Baltimore (États-Unis).

Mlle Corbé (H.), 27 ans, domestique à Paris, née à Gourin (Morbihan); ses parents sont cultivateurs. Quoique étant restée à l'école jusqu'à l'âge de seize ans, elle n'a eu qu'une instruction tout à fait primaire, et les religieuses qui la lui ont donnée lui ont seulement fait connaître, en fait de poésie, des fables de La Fontaine et des cantiques.

Dans le corps de l'ouvrage les mêmes lettres désignent toujours la même personne. M. Truffier est représenté par A.; M. Brémont par B; Mlle Corbé par α. Les autres sujets, qui ont à peu près la même éducation littéraire, sont indiqués par C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, R, S.

Pour les vers isolés on a enregistré une grande quantité de déclamations diverses, et quelquefois le même sujet a répété jusqu'à trois fois le même alexandrin. La lettre qui lui est affectée reçoit alors un exposant selon le numéro d'ordre de l'inscription. Cette première catégorie d'expériences nous permettait de réduire le nombre de nos sujets. Tous en effet connaissaient un rythme de nature identique, sauf quelques variations causées par une intelligence différente du texte. Nous avons donc conservé, pour la seconde série, ceux qui nous paraissaient le mieux doués, en leur adjoignant seulement quelques unités nouvelles. Certains, parmi ceux que nous aurions désiré retenir, avaient quitté Paris sans espoir de retour et n'étaient plus à notre disposition.

Nous avions à choisir entre deux méthodes. Ou bien nous pouvions demander que l'enregistrement eût lieu sans préparation, mais alors la diction courait le risque d'être défectueuse, pleine de méprises et de fautes. Ou bien nous pouvions exiger une préparation, sans cependant pouvoir escompter, même alors, l'absence de toute erreur. De plus, il fallait craindre dans ce dernier cas que les sujets n'étudiassent leur prononciation dans l'idée secrète que les vers sont des vers, que comme tels ils sont soumis à des règles et que ces règles doivent être observées. Cruelle alternative ! Ne pouvant nous résoudre à adopter l'un ou l'autre de ces partis, nous nous sommes décidé pour la pleine et entière liberté. Sauf α, que nous avons priée de lire son texte avant de mettre en mouvement l'appareil, tous ceux qui nous ont prêté leur concours ont procédé comme ils le voulaient, méditant d'avance ou non le morceau qui leur était proposé. En fait il y a eu très peu d'improvisations, et seulement lorsque les sujets connaissaient déjà parfaitement — ou croyaient déjà connaître — le passage qu'on leur présentait. Pour éviter une déclamation artificielle, nous insistions pour qu'on mît le plus possible en valeur le sens littéraire du passage, sachant par expérience qu'un débit ému ou emphatique n'admet pas une articulation factice.

Tous les vers qui composent les fragments de la seconde série ont reçu un numéro d'ordre, à partir du début. Ainsi le morceau de *Bérénice* se compose de 37 vers numérotés de 1 à 37, et il en est de même pour tous les autres. Dans le corps de l'ouvrage les textes sont désignés par les abréviations suivantes : **Cin.**, **I** (Cinna, I, 4), **Cin.**, **II** (Cinna, II, 1), **Cid** (le Cid, III, 4), **Andr.** (Andromaque, IV, 5), **Bér.** (Bérénice, II, 2), **Hern.** (Hernani, V, 3), **R B** (Ruy Blas, III, 2), **P G** (Pauvres Gens). Les lettres **A.O.** renvoient aux alexandrins inscrits spécialement pour l'étude de l'accent oratoire, l'abréviation **Enj.** accompagnée de chiffres romains **I**, **II**, **III** ou **IV** aux passages de Banville et de Hugo utilisés pour l'examen de l'enjambement. Les vers isolés sont représentés par un chiffre romain. On pourra donc se reporter ainsi au volume où nous avons consigné le résultat de nos lectures, à ce que nous appelons nos *Tableaux généraux* ou *tableaux d'ensemble*, et l'on pourra comparer les exemples cités avec d'autres déclamations. Si donc l'on rencontre la notation **VI 02**, il faudra lire : vers sixième de la série des vers isolés, deuxième inscription due au sujet O. Si l'on rencontre la notation **Cin.**, **I**, **12**, **İ**, il faudra comprendre : fragment de Cinna, acte premier, scène quatrième, douzième vers du morceau enregistré, déclamation du sujet İ. De même **P. G 2 B** signifie : les Pauvres Gens, vers deuxième, sujet B, et ainsi de suite pour toutes les autres abréviations.

LA TRANSCRIPTION ET LA SYLLABATION

Nos textes demandaient à être transcrits en écriture phonétique, de telle sorte qu'une seule lettre exprimât un seul son, ce qui est particulièrement important pour l'analyse des hauteurs musicales et pour la compréhension des chiffres placés au-dessous des exemples choisis. De plus il y a un avantage considérable à représenter le vers comme il est prononcé, afin d'éviter des interprétations erronées et semblables à celle qu'on rencontre trop fréquemment encore dans les traités de versification. Nous avons usé du système adopté par M. Gilliéron dans son *Atlas linguistique* et par M. l'abbé Rousselot dans ses divers ouvrages. Cet alphabet emprunte au français courant la plupart de ses signes, mais il remplace *eu* par *œ*, *ou* par *u* ; il rend par *y*, *w*, *ẅ* les *i*, les *ou* et les *u* consonnes ; il supprime les lettres muettes ; il traduit le *ch* par *ɛ* et l'*n* mouillée par *ŋ* ; il réserve le *g* à l'articulation occlusive vélaire, le *j* à l'articulation spirante, toutes les deux sonores, tandis que leurs variétés sourdes sont traduites par *k* et *ɛ* ; il distingue *s* spirante dentale sourde et *z* spirante dentale sonore. Enfin les voyelles, selon leur timbre, ont une graphie différente. Les moyennes n'ont aucun accent, les ouvertes reçoivent un accent grave, les fermées un accent aigu, les nasales sont surmontées du signe ~. Ainsi, un vers comme celui-ci :

Et leur âme chantait dans des clairons d'airain

sera transcrit de la façon suivante :

E lœr âmœ ɛãtè dã de klerõ d erẽ [1].

Bien évidemment cette écriture exprime seulement une prononciation théorique, et l'on suppose que tous les sujets ont articulé comme on le fait généralement à Paris, sans qu'on ait pu tenir compte des différences provinciales, tel sujet dauphinois disant *œrèzœ* au lieu de *œrézœ* (heureuse). Dans nos tableaux d'ensemble comme dans les exemples pour lesquels nous avons cité plusieurs déclamations différentes, l'alexandrin est régulièrement divisé en 12 ou 13 syllabes et l'on place entre parenthèse l'*e* muet qui peut disparaître dans certaines dictions. Quand deux syllabes sont réu-

1. Il nous semble que tous ces détails suffisent. Si l'on voulait cependant trouver des renseignements plus complets, on pourrait recourir au « Tableau des signes employés dans les transcriptions phonétiques ». On le trouvera en tête du *Précis de prononciation française* de M. l'abbé Rousselot.

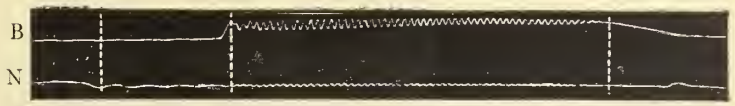
nies en une seule par synérèse ou chute de la voyelle féminine, elles sont accouplées par une accolade. Si donc au lieu de *de-li-si-ǵ-zœ* on lit *de-li-si-ǵ-zœ*, cela signifie tout simplement que l'*i* est devenu consonne. De même la notation *de-li-si-ǵ-z(œ)* indique que l'*e* final n'a pas été prononcé.

Dans un graphique toutes les voyelles se présentent sous la forme d'une période qui se reproduit successivement. Quand le tracé est excellent la période change de forme selon son timbre; quand il est seulement bon ou médiocre, on ne distingue que la longueur de la vibration, sans différences d'autre nature. Pour les voyelles orales, les vibrations sont plus fortes à la ligne de la bouche qu'à la ligne du nez; pour les voyelles nasales, c'est l'inverse, du moins le plus souvent (fig. 7).

Fig. 7. — A gauche la voyelle orale, à droite la voyelle nasale.

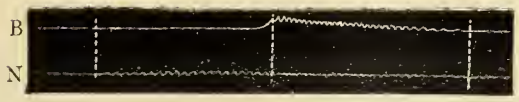
....*m*, *n*, *ŋ*.....*a*.....

Fig. 8. — Une consonne nasale + *a*.



...*p*, *k*, *t*.....*a*.....

Fig. 9. — Une consonne explosive sourde + *a*.



.*b*, *g*, *d*.....*a*.....

Fig. 10. — Une consonne explosive sonore + *a*.

....*ɛ*, *f*, *s*,.....*a*.....

Fig. 11. — Une consonne spirante sourde + *a*.

...*j*, *v*, *z*.....*a*.....

Fig. 12. —Une consonne spirante sonore + *a*.

Les consonnes appellent les observations suivantes : les nasales *n*, *m*, *ŋ* se présentent sous une forme identique, par une occlusion à la ligne de la bouche, et au contraire une forte nasalité (fig. 8). Les occlusives sourdes (*k*, *p*, *t*) présentent toutes la même forme : à la bouche une tenue et une explosion, au nez une absence totale de vibrations (fig. 9). Les occlusives sonores (*g*, *b*, *d*) se distinguent des précédentes par l'apparition à

la ligne du nez, de vibrations laryngiennes (fig. 10). Les spirantes sourdes (*ϵ*, *f*, *s*) ont toutes la même forme : à la bouche une ligne plus ou moins courbe, absence de vibrations partout (fig. 10). Les spirantes sonores (*j*, *v*, *z*), semblables aux précédentes, laissent apercevoir des vibrations à la bouche et au nez (fig. 12). L'*r* possède des battements accompagnés ou non de vibrations, selon qu'elle est sourde ou sonore (fig. 13). L'*l* est peu différente d'une voyelle, mais elle possède une légère explosion (fig. 14).

Enfin les semi-voyelles se distinguent des voyelles simples soit par une moindre abondance d'harmoniques dans les vibrations, soit par une légère explosion (fig. 15).

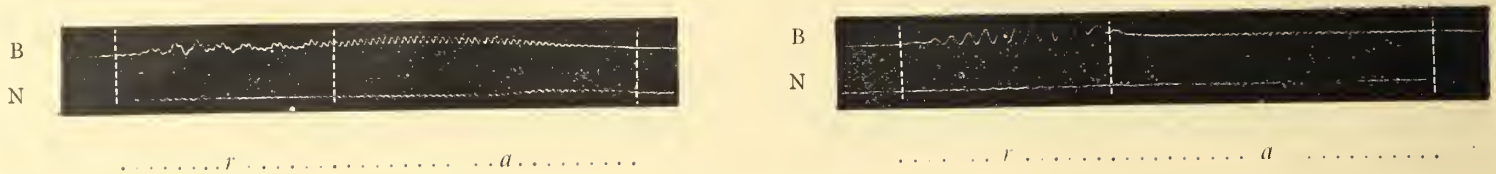


Fig. 13. — *r* + voyelle : à gauche la consonne est sonore et possède de nombreuses vibrations ; à droite elle est sourde et se réduit à quelques battements. En français, elle se présente rarement avec cet aspect à l'initiale, mais elle est assez fréquente, selon les provinces, derrière *p*, *k* ou toute autre consonne sourde.

Fig. 14. — *l* + *a* : la verticale pointillée sépare la consonne de la voyelle juste au moment où, à la ligne de la bouche, se produit l'explosion.

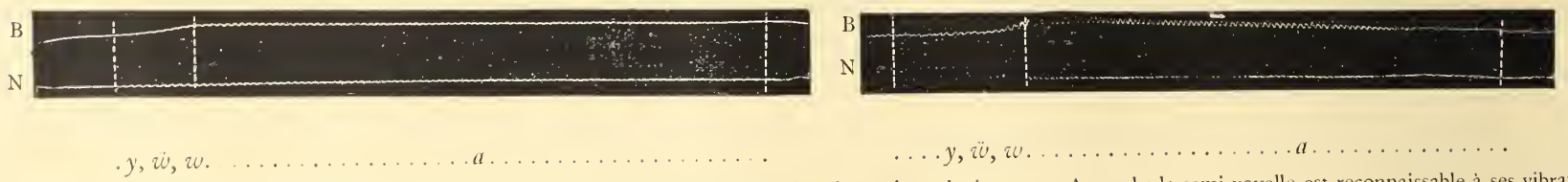


Fig. 15. — Deux variétés graphiques d'une semi-voyelle + voyelle : la ligne de la bouche seule est intéressante. A gauche la semi-voyelle est reconnaissable à ses vibrations très écrasées. A droite il y a une légère explosion au moment où commence la voyelle.

Nous donnons un fragment d'une de nos feuilles d'expériences, afin qu'on puisse se rendre compte comment se présentent les vers sous leur aspect graphique. La séparation des syllabes a été faite (fig. 16).

Cette séparation des syllabes est le premier travail qu'il faut accomplir quand, l'inscription une fois prise, on se trouve en possession d'un tracé. Matériellement, il n'y a là rien de malaisé, et, grâce à la ligne déjà menée selon la génératrice du cylindre, on peut, avec une règle et une équerre, construire toutes les parallèles dont on a besoin [1]. Phonétiquement, la division n'est pas aussi simple, puisque les sons se succèdent généralement par passage insensible de l'un à l'autre et non par juxtaposition.

1. Cf. Abbé Rousselot, *Principes de phonétique expérimentale*, p. 146.

« Il est très difficile, dit M. Verrier [1], de déterminer où commencent et où finissent les syllabes. C'est d'autant plus difficile qu'en réalité toute consonne médiane se rattache à la voyelle précédente et à la suivante par des transitions plus ou moins insensibles. » M. Sievers [2] présente des

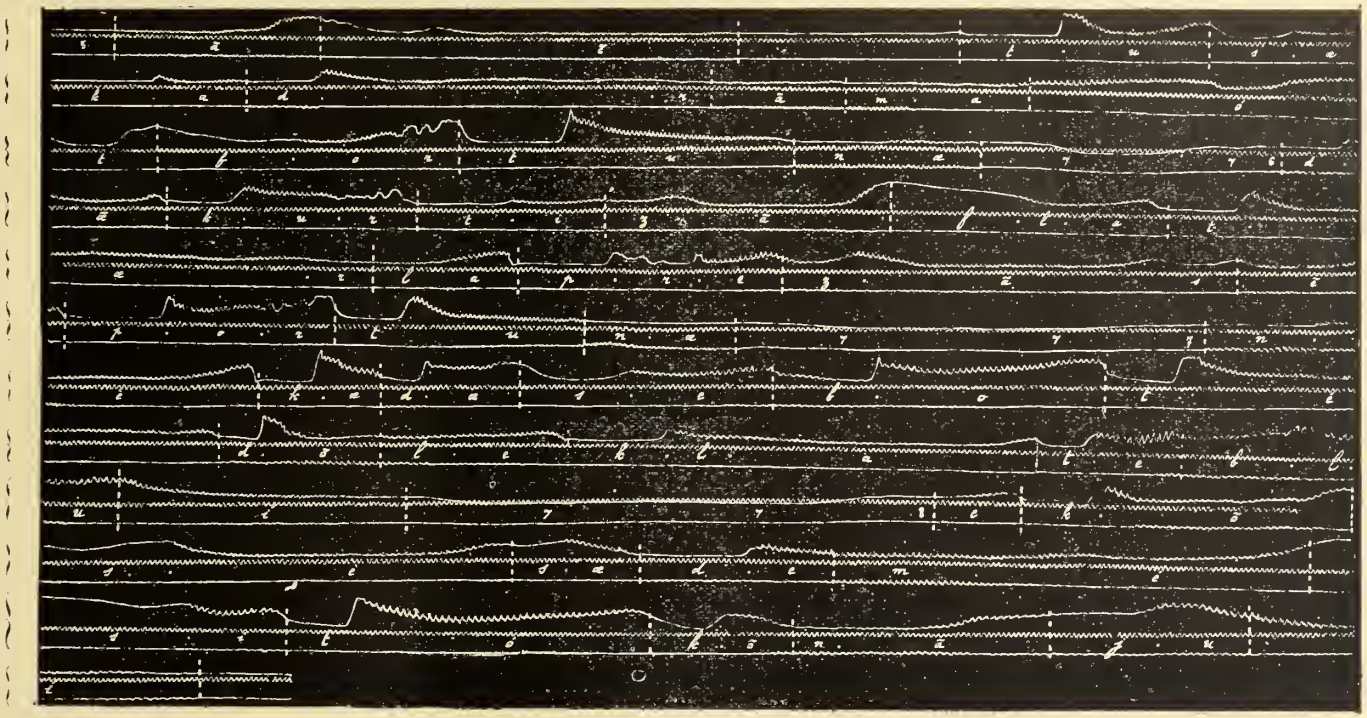


Fig. 16. — Ces quatre vers déclamés par C :

Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
D'un courtisan flatteur la présence importune,
N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit,
Et qu'on cesse d'aimer sitôt qu'on en jouit. (*Cin.*, II, 5-8.)

Dans chaque accolade la ligne supérieure est celle de la bouche ; la médiane, celle du diapason chronomètre (400 v. s.) ; l'inférieure, celle du nez. Les syllabes sont séparées par un pointillé vertical. Entre les lignes se trouve la transcription phonétique, et des points marquent l'endroit où se terminent les sons. Le tracé original, qui était d'une grande finesse, a dû être un peu retouché, quelquefois assez maladroitement, surtout les vibrations du diapason chronomètre qui étaient à demi effacées à certaines places par des traits à l'encre. D'autre part le cliché définitif a laissé tomber quelques détails : au premier vers par exemple l'*f* du mot *enfin*, les signes ʔ des silences qui précèdent et suivent ce mot, un peu partout des points de séparation. On rétablira sans peine ce qui manque. Par suite d'une erreur dans le découpage et le collage du tracé, la syllabe douzième du v. 7 a été écourtée ; l'*u* de *importune* est en réalité plus long : on voit, quatre vibrations avant l'*n*, la place de la soudure. Comme curiosités phonétiques, on notera les deux *b* de *beautés* et de *éblouit* dont l'occlusion n'est pas complète, le dernier étant presque passé à *v*.

explications assez embarrassées, où se découvre cependant une part de vérité : « On ressent comme syllabe ce qui est produit par une expiration indépendante et unique. Chaque interruption de l'expiration unique, même quand elle consiste seulement dans un affaiblissement ou un renfor-

1. Verrier, *Métrique anglaise*, I, 31.
2. Sievers, *Grundzüge der Phonetik* (1885), p. 179 et 194.

cement, trouble le caractère unitaire des masses sonores et nécessite ainsi une pluralité de syllabes. » M. P. Passy [1] considère le groupement syllabique comme formé par des variations brusques d'intensité, variations dues soit à une diminution dans la force du souffle, soit à la présence d'un son moins sonore entre deux sons plus sonores. Pour M. Beyer [2] tout dépend du changement de pression, et l'unité résulte du mouvement expiratoire.

Il nous faut encore citer un ouvrage récent dont l'auteur a essayé d'apporter quelques précisions à la question. M. Roudet, dans ses *Éléments de phonétique générale* [3], essaie de définir la syllabe. Il remarque très bien que les personnes les moins cultivées en ont le sentiment et que « dans les aphonies sous-polygonales qui résultent de la lésion des fibres de communication entre le centre de Broca et le centre moteur de l'articulation, le malade fait autant de mouvements expiratoires qu'il y a de syllabes dans le mot qu'il est impuissant à articuler. » Mais il essaie en outre de déterminer quel est exactement le groupement syllabique. « Un phonème quelconque ne pourra être séparé du centre de la syllabe dont il fait partie que par un phonème de perceptibilité égale ou plus grande et d'énergie expiratoire et articulatoire égale ou plus petite. Si deux phonèmes sont séparés par un son de perceptibilité plus petite et d'énergie expiratoire et articulatoire plus grande, ils font partie de deux syllabes différentes. Ainsi dans *aio*, *nkm*, *idl*, *a* et *o*, *n* et *m*, *i* et *l* appartiennent nécessairement à deux syllabes différentes. Au contraire dans *uai*, *tnk*, *dli*, *u* et *i*, *t* et *k*, *d* et *i*, font partie d'une même syllabe dont le centre est respectivement *a*, *n*, *i*. Ces deux lois expliquent pourquoi la combinaison *occlusive* + *liquide* (*tr*, *pl*, *kn*), etc... peut commencer une syllabe, mais non pas la terminer, tandis qu'au contraire la combinaison *liquide* + *occlusive* peut terminer une syllabe mais ne peut pas la commencer [4]. »

Ce ne sont pas les seules observations de M. Roudet. Lorsqu'une consonne se trouve entre deux voyelles (*apa*, *ala*), il la rattache à la première voyelle si elle est de tension forte et de détente faible, il la rattache au contraire à la seconde voyelle si elle est de tension faible et de détente forte : « en effet dans le premier cas, le minimum de perceptibilité est postérieur à l'impression auditive faite par la consonne, dans le second cas il lui est antérieur ». Selon les mêmes principes il divise la consonne double en deux parties, et, lorsqu'une occlusive suivie de *l* ou de *r* se rencontre entre deux voyelles, il sépare les syllabes de cette façon : *é-cra-ser*, *a-tro-ce*, parce que la détente des deux consonnes est à peu près simultanée. Par ailleurs, ajoute-t-il, la division est à peu près arbitraire : « En français la consonne simple et le groupe occlusive + *l* ou *r* se rattachent à la voyelle suivante : tout autre groupe de deux consonnes se partage entre la voyelle précédente et la voyelle suivante... Toutes ces règles sont conventionnelles et il faut se garder de croire qu'elles fassent connaître la limite phonétique des syllabes. »

Cependant [5], M. l'abbé Rousselot a lui aussi, brièvement il est vrai, traité le sujet qui nous occupe. Il a montré que, dans certains cas, le mot

1. Passy, *Les sons du français* (1895), p. 58.
2. Beyer, *Französische phonetik* (1897), 2e édition, p. 83.
3. Roudet, *Éléments de phonétique générale* (1911), p. 183 et sq.
4. Cette observation n'est pas acceptable d'une façon générale. Par exemple en tchèque on possède le verbe *lpiti* (être attaché à quelque chose) où l'on trouve à l'initiale le groupe *liquide* + *occlusive*.
5. Je ne puis admettre la syllabation adoptée par M. Landry dans son ouvrage sur *Le rythme du français déclamé*. Il s'attaque aux divisions traditionnelles en ces termes : « La vérité est que la syllabe vulgaire n'a pas une existence physiologique et rythmique définie. L'existence en est toute psychologique et pratique. Cette syllabe est créée artificiellement pour pouvoir être prononcée à part, détachée des voisines par une petite pause et comptée » (p. 245).

M. Landry substitue donc aux coupes communes ce qu'il appelle la scansion prévocalique : il fait toujours « commencer la syllabe métrique avec la voyelle » (p. 283) ; c'est du groupement ainsi déterminé qu'il étudie la durée et c'est d'après les mesures ainsi obtenues qu'il établit sa théorie du rythme. Il aboutit ainsi à constituer des formations comme celles-ci que je lui emprunte (p. 291) :

Au cl/air d/e ta fl/amm/e

J'ajouterai encore l'exemple suivant que je rencontre à une autre page de son ouvrage :

L/asse de son boul/et

Il est facile de répondre et de montrer que, si les divisions traditionnelles sont quelquefois inexactes dans le détail, elles sont du moins vraies dans l'ensemble, tandis que la scansion prévocalique ne paraît jamais répondre à une réalité.

conserve dans le groupe quelque chose de son individualité. Il a comparé *apte à tout faire* avec *aptitude*; « la première combinaison *apte*, dit-il [1], se distingue de *apt* dans *aptitude* par un *p* d'une plus grande occlusion et d'une légère explosion, qui manque dans *aptitude*, c'est-à-dire par plus de force » (fig. 17). Cette remarque, notons-le bien, contredit celle de M. Roudet. Celui-ci, en effet, dans un groupe comme *idl* veut reconnaître deux syllabes ; or, cette combinaison n'est pas différente d'une formation *ibl* qui se rencontre dans des phrases comme : *horrible à voir* ou : *cette chose est horrible*, lorsque l'*e* muet final n'est pas prononcé. Dans ce dernier cas, faut-il compter *or-ri-bl* ou *or-ribl* ? On voit la difficulté.

Pour nous, cependant, la question de la syllabation était infiniment plus simple, et, à défaut d'expériences particulières sur les points discutés, expériences auxquelles nous ne pouvions procéder sans perdre de vue notre objet principal, nous aurions pu nous en tenir à la tradition. L'alexandrin français, on le sait, est, en effet, constitué par douze ou treize syllabes, et le poète, quand il compose, établit son vers suivant l'usage et les divisions reçues. Nous savons parfaitement que les séparations admises, jusqu'à un certain point, — mais seulement jusqu'à un certain point — sont arbitraires. Mais il nous a suffi de les corriger dans quelques-uns de leurs détails. Nous rappellerons d'abord qu'un vers comme celui-ci :

1 *a* — — — *p* — *t* *a* *t* — *ʔt* *f* — — — *è* — [*r*]
2 *a* — — *p* — *t* — *i* — — — *t* — — *u* — — — *d* — — *œ*

Fig. 17. — Voici le commentaire de M. Rousselot pour cette figure que je lui emprunte : « On remarquera (inscription du souffle) l'indépendance des deux consonnes séparées par le pointillé. Dans (1) *aptatufè(r)* (apte à tout faire), on notera la présence d'une petite explosion pour le *p*; dans (2) *apt itudœ* (aptitude), celle d'un changement de pression indiqué par un fléchissement de la ligne ».

Tu vas mourir ? Don Sanche est-il si redoutable...

Les combinaisons de voyelles et de consonnes constituées par les séparations de M. Landry sont en effet étrangères à la langue française, blessent les habitudes d'oreille les plus universellement répandues et contredisent les impressions acoustiques les plus certaines. D'ailleurs, dans le second exemple, on ne peut vraiment négliger la consonne initiale de l'hémistiche cité, elle appartient au mot tout entier et il est paradoxal de l'en disjoindre.

Ce sont là, peut-on dire, des raisons de sentiment. Mais il y en a d'autres plus objectives. Dans un agrégat comme *au clair* ou tout simplement comme *aka*, il est indiscutable que la consonne ne se rattache pas à la première voyelle, mais bien à la seconde. En effet, plus l'accentuation sera forte, plus la consonne ou le groupe de consonnes développeront leur intensité, mais toujours en exerçant une influence sur la voyelle suivante, jamais sur la voyelle antécédente qui pourra rester la même dans deux articulations successives, tandis que la tonique variera. Acoustiquement, dans des formations comme celles que nous signalons, la consonne modifie toujours la voyelle qu'elle précède, et celle-là seulement.

D'autre part, la scansion prévocalique n'atteint pas le but qu'elle poursuit et qui est celui-ci : marquer la place de l'ictus. L'ictus, en effet, n'est point un phénomène temporel, mais un phénomène d'acuité et d'intensité; il ne faudrait pas confondre. S'il est vrai qu'il intervient parfois au début de la voyelle, il s'en faut de beaucoup qu'il en soit toujours ainsi. Pour une voyelle initiale, le cas ne se présente jamais après un silence, comme on pourra s'en rendre compte par nos chapitres V et VIII. Ailleurs, on trouve un grand nombre d'exemples comme celui-ci :

for	*tu*	*nœ*	(fortune, *Cin.*, II, 5 C.)
400 400	440-480	400 400	
	0		
70	115-130	40	
	Δ		

c'est-à-dire que dans la seconde syllabe de ce mot, la période de hauteur et de force se rencontre au milieu ou vers la fin de la voyelle. Il a donc manqué à M. Landry de pousser ses analyses assez loin. D'ailleurs, l'ictus proprement dit, le frappé de la voix, le point dynamique si l'on aime mieux, n'occupe qu'une place très réduite dans la syllabe et ne paraît point mériter qu'à cause de lui il soit nécessaire de rejeter les coupes traditionnelles.

Cette courte discussion, à laquelle nous pourrions ajouter d'autres arguments, sera confirmée dans ses conclusions au cours de notre ouvrage. Elle le serait d'une façon plus évidente encore si nous avions calculé les amplitudes et les acuités vibration par vibration, au lieu de nous en tenir à des mesures plus grossières.

1. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 972-974.

se coupe communément de la sorte :

Tu-va-mu-rir-Dô-Sã-ee-til-si-rœ-du-ta-blœ
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Nous avons conservé en gros ces divisions, en leur apportant toutefois certaines modifications nécessaires et nous avons distingué entre les syllabes atones et les syllabes toniques.

1° *Syllabes atones.* — Plusieurs cas peuvent se présenter. Nous supposons pour le moment qu'il s'agit seulement de groupes simples comme *apapapa* ou *papapa* [1]. Dans le premier, nous considérons l'*a* initial comme formant à lui tout seul une syllabe limitée d'un côté par le début de la première vibration, de l'autre par la fin de la dernière. La première consonne *p* se rattache à la voyelle suivante, et ainsi de suite. Dans la seconde combinaison, la première consonne et la première voyelle forment syllabe, et ainsi de suite, comme l'indique M. Roudet. La division est donc *a-pa-pa-pa* et *pa-pa-pa*.

Cependant, des discussions se sont élevées. Dans des occlusives comme *p t k*, on distingue trois mouvements distincts : l'implosion, c'est-à-dire le moment où la bouche se ferme avec bruit ; l'occlusion, c'est-à-dire le moment pendant lequel la bouche demeure fermée ; l'explosion, c'est-à-dire le moment où la bouche s'ouvre à nouveau. M. Grégoire [2] croit que pour l'oreille le mot ne débute véritablement qu'avec l'explosion et attribue la tenue à la syllabe précédente. Il ne nous semble pas que cette coupe soit admissible et pour nous, dans un groupe comme *apa*, le *p* va de la dernière vibration du premier *a* à la première du second.

M. l'abbé Rousselot [3] fait en effet observer que si l'on prononce *pap*, *pat*, *pak*, sans accorder une explosion à la consonne finale, l'ouïe n'en a pas moins le sentiment que cette consonne existe et elle en perçoit parfaitement le timbre, du seul fait de l'implosion. En plus de cette raison, il en indique d'autres : « Ne faudrait-il pas, dit-il, chercher la source du rythme dans le sens organique qu'on en a ? Le poète articule son vers et le parle à l'oreille qui juge le rythme, mais ne le crée pas. Et si le poète était pris d'aphonie, chaque son serait représenté par un effort expiratoire correspondant au mouvement organique destiné à le produire. Je conclurais de là que chaque syllabe doit être mesurée, même à l'initiale, d'après le temps qu'elle a coûté. Le lecteur jugerait suivant la même règle, et aussi l'auditeur actif qui se redit à lui-même ce qu'il entend. » Donc, selon M. Rousselot, il n'y aurait qu'une seule règle : toutes les consonnes sourdes seraient mesurées d'après leurs sonores. C'est ainsi que nous avons fait nous-même, considérant qu'elles remplissent les unes et les autres la même durée et que, si pendant l'occlusion des sourdes on n'entend rien, il y a du moins une position articulatoire *tenue* dont l'auditeur possède l'exacte notion, puisqu'il procède de la sorte quand il parle lui-même.

Supposons maintenant que les groupes soient complexes comme *ajbajbajba*. Alors nous séparons selon cette division : *aj-baj-baj-ba*. En d'autres termes, sauf le cas qu'on examinera ci-après, lorsque deux consonnes sont juxtaposées, la première se rattache à la voyelle précédente et la seconde à la voyelle subséquente. Il n'en est pas de même lorsque la seconde consonne est *l* ou *r*. Dans une combinaison comme *akrakrakra*, nous coupons : *a-kra-kra-kra*. C'est en somme l'opinion de M. Roudet. Nous n'avons guère admis qu'une seule exception : c'est quand deux consonnes se trouvent en présence par suite de la disparition d'un *e* muet et qu'elles appartiennent à deux mots différents dont le premier est monosyllabique. Alors si la succession nouvelle ne présente pas une occlusive suivie d'*l* ou *r*, nous avons pris des décisions variables selon le cas, d'après notre sentiment personnel, sans nous dissimuler qu'on pourrait être d'un avis différent. Par exemple, dans ce vers :

Qui m'ont jamais coûté tant d(e) peine et d(e) sang

nous avons coupé : *tàd-pèn-e-dsã*, en admettant deux divisions non identiques. De plus, nous avons toujours considéré que la consonne finale d'un

1. On leur assimile la semi-voyelle + voyelle : *ayayaya*.
2. Grégoire, Variations de durée de la syllabe française, *La Parole*, 1899, p. 269.
3. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 992-1000.

mot, même quand elle ne doit pas son existence à des nécessités de liaison, se rattache toujours à la voyelle initiale du mot suivant et qu'un groupe comme *dœvãtèlœ* (devant elle) se sépare comme suit : *dœ-vã-tè-lœ*. Enfin, quand deux voyelles sont en contact, il est généralement facile de les distinguer d'après la forme de la vibration, le régime de l'expiration ou les variations de la hauteur musicale. Dans les cas difficiles, on peut en juger par analogie, d'après les exemples où la division est certaine.

2° *Syllabes toniques.* — Pour la consonne initiale, les observations précédentes subsistent. La difficulté est ailleurs. Nous avons profité de la remarque de M. l'abbé Rousselot, selon laquelle le mot conserve dans le groupe quelque chose de son individualité, en notant que les exemples fournis par lui portent sur des formations affectées d'un léger accent. Cependant, nous avons distingué : ou bien le mot se termine par une seule consonne, ou bien il se termine par deux consonnes.

Dans le premier cas, nous n'acceptons pas la syllabation traditionnelle et dans le texte cité plus haut (*don Sanche est-il si redoutable*), nous coupons : *dõ-Sãe-e-til-si-rœ-du-ta-blœ* ; la syllabe *Sãe* porte en effet l'accent rythmique. D'ailleurs, le silence qui peut éventuellement se manifester après chaque temps marqué justifie cette coupe, car il se produit après la consonne finale et non avant elle. On peut comparer ces deux dictions [1] :

	Mô	*tru*	*blœ*	*sœ*	*di*	**sip**		*e*	*ma*	*re*	*zõ*	*rœ*	*vyẽ*
R	29	40	20	11	16	40		9	17	23	27	14	37
	◡	—	◡	◡	◡	—		◡	◡	◡	—	◡	—
C	24	36	13	17	22	34	**38**	10	22	19	37	19	35
	◡	—	◡	◡	◡	—		◡	◡	◡	—	◡	—

(*Cin.*, I, 2.)

On voit que la pause, indiquée dans la seconde déclamation par le signe **38**, intervient seulement après le *p*. Il y a d'ailleurs en français nombre de mots terminés de façon analogue : *coq*, *mer*, *sol*, *album*, *Joad*, etc. Par contre, si l'on avait prononcé *Sãeœ* ou *disipœ*, nous aurions divisé : *Sã-eœ* et *di-si-pœ*.

Mais deux consonnes peuvent se rencontrer à la finale. Si elles précèdent immédiatement un silence, il n'y a pas de difficulté et elles se rattachent à la voyelle précédente : *Fẽliks* (*Félix*) et *trãbl* (*tremble*, lorsque l'*e* muet n'a pas été prononcé) ne peuvent admettre que la coupe *Fe*-**liks** et **trãbl**. Quand au contraire le mot se relie au suivant sans arrêt de l'émission, il est beaucoup plus difficile de se décider. S'il s'agit d'un groupe composé d'une occlusive et d'une liquide, nous nous en remettons au jugement de notre oreille : *qui tremble dans ta voix* est entendu par nous : *ki*-**trã-blœ**-*dã-ta-vwa*, et *qui tremble avec ta voix* nous semble être : *ki*-**trã-bla**-*vek-ta-vwa*. Mais nous ne savons si cette dernière division est toujours légitime. Ce qui nous en fait douter, c'est la répartition des hauteurs musicales telles qu'on la rencontre quelquefois. Pour ce vers :

Ma générosité doit répondre à la tienne,

nous trouvons, en effet, à la dixième syllabe, dans la déclamation du sujet C, les durées et les acuités suivantes :

Ma	*je*	*ne*	*ro*	*zi*	*té*	*dwa*	*re*	*põ*	*dra*	*la*	*tyè*	*nœ*
14	20	16	18	18	41	24	26	36	14	14	27	19
◡	◡̆	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡
360 380	320 440	420 380	380 380	340 380	400	360 360 360	300 380-320	400-380	**360 340 300**	300 300	320 320	240 220
	●				○			○			○	

1. Les chiffres indiquent des durées.

Ici le rapport normal des consonnes et de la voyelle, tel que nous le déterminerons ailleurs, est détruit, et peut-être pourrait-on couper *re*-pōdr-*a*... en laissant au mot son individualité, comme le veut M. Rousselot. Si l'on était de cet avis, on pourrait apporter cette correction à notre lecture ; la syllabe *pō*, au lieu d'avoir comme durée 36 centièmes de seconde, une fois augmentée de *dr*, en aurait 9 de plus (45) et la suivante serait diminuée d'autant [1]. Longue et brève conserveraient d'ailleurs leur caractère.

Enfin, s'il s'agit d'un groupe de deux consonnes autre que le groupe *occlusive* + *liquide*, nous le traitons comme dans la syllabe atone et dans un vers comme celui-ci :

Me force à travailler moi-même à ta ruine,

nous coupons : *mœ*-for-*sa*... Il n'y a eu d'exception que dans un tout petit nombre de cas où notre oreille entendait d'une façon différente dans une déclamation particulièrement pathétique. Nous citerons cet exemple :

Pluie ou bourrasque, il faut qu'il sorte, il faut qu'il aille

où nous avons divisé comme suit : *bu*-rask-*il*... et *kil*-sort-*il*. Si l'on se reporte à nos tableaux d'ensemble (PG, 18), il semble que nous n'ayons pas tort ; en tout cas, il serait facile de faire la correction si l'on y tenait absolument.

Les rencontres de trois consonnes sont rares ; elles se divisent alors naturellement, la première d'un côté, les deux dernières de l'autre : celles-ci reproduisent le plus souvent la combinaison occlusive ou spirante + liquide : *bo*r-gl*is* (dans : *le long du bord glissent*).

Mais, nous le répétons encore, ces divisions exactes dans leurs grandes lignes sont plus ou moins arbitraires dans le détail, comme l'observe M. Roudet. De longues et difficiles expériences seraient nécessaires si l'on voulait arriver à des résultats certains, et l'on aboutirait sans doute à constater que les solutions souvent sont purement individuelles. Qu'importe, après tout ? Le sujet que nous traitons nous mettait en présence de conventions séculaires adoptées par les poètes : nous devions les respecter, et nous l'avons fait autant qu'il nous l'a été possible.

L'EXPRESSION NUMÉRIQUE DES TRACÉS

Il faut considérer dans un graphique, une fois que les syllabes ont été distinguées, les caractères dont elles sont revêtues : la durée, la hauteur, l'intensité. Comment s'obtiennent les mesures nécessaires ?

a) LA DURÉE

L'opération est simple. On inscrit sur l'appareil en mouvement les vibrations d'un diapason, au moment où l'on procède à l'expérience. « Il suffit alors, dit M. l'abbé Rousselot [2], d'embrasser par des perpendiculaires la ligne du diapason avec le tracé tout entier. Le nombre des variations donnera la quantité cherchée. » Mais il n'est même pas besoin de prendre chaque fois cette précaution : un étalon, une fois qu'on le possède, est valable pour tous les textes enregistrés à une même vitesse, ce dont on peut s'assurer en réglant mécaniquement les tours du cylindre.

1. En règle générale, il suffit, dans des cas semblables, de compter approximativement 5 à 7es par consonne.
2. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 153.

Je me suis servi d'un diapason construit pour donner 50 vibrations doubles (v.d., mesure allemande), ou 100 vibrations simples (v.s., mesure française) à la seconde. Il m'a fourni trois échelles différentes (fig. 18), la première que j'ai utilisée pour les vers inscrits avec le petit appareil, la seconde pour ceux que m'a fournis le grand appareil, au temps où il était mû par un poids, la troisième enfin pour la plupart des tirades citées plus haut, lorsque la turbine à eau a remplacé le premier moteur. Chacune de ces échelles, collée sur un petit morceau de carton, a été, selon le

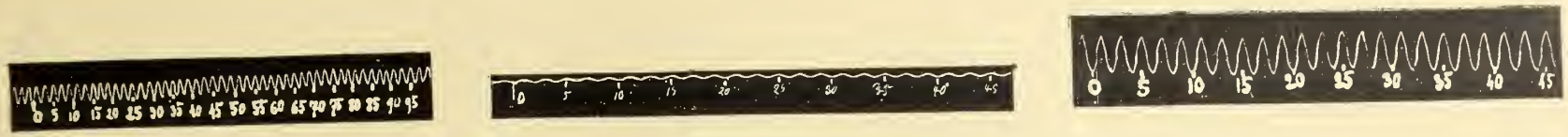


Fig. 18. — Mes trois échelles : A, pour le petit appareil ; B, pour le grand appareil mû par un poids ; C, pour le même mû par l'eau. Ce sont les vibrations d'un diapason de 100 v. s. à la seconde ; les chiffres indiquent donc des centièmes de seconde.

tracé, promenée tour à tour sur chacune des syllabes déterminées comme nous l'avons dit, après avoir été divisée de 5 en 5 vibrations simples, de 0 à 200 ; chaque vibration du diapason représente par conséquent un centième de seconde. On applique donc le 0 de l'étalon sur la ligne de séparation au début de la syllabe, et l'on note le point de concordance au moment où la voix attaque le groupe suivant. Si une combinaison *ba* coïncide en sa terminaison avec la 37e vibration de l'échelle, on peut donc dire qu'elle a duré 37 centièmes de seconde, ou, pour nous servir d'une abréviation déjà employée par M. Verrier, puis par M. Landry : 37cs.

Rousselot, *Principes*.

Fig. 19. — Une sinusoïde : *o*, centre d'ébranlement ; *a a*, circonférence de compression : *b b*, circonférence de soulèvement.

Régulièrement, la vibration qui représente l'onde sonore devrait être comptée du centre d'ébranlement au centre d'ébranlement (fig. 19), mais, pour plus de commodité, on la mesure d'un sommet à l'autre.

Les mesures obtenues laissent apercevoir, entre les syllabes d'un même vers, des variations temporelles assez considérables. Ce vers :

On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants (PG, 7),

donne pour R les valeurs suivantes :

Ō	*dis*	*tēg*	*ā̆*	*grā*	*lí*	*ó*	*lō*	*ri*	*dó*	*tō*	*bā*
11	17	33	12	36	29	8	14	10	15	31	34

Nous avons pensé qu'il importait de traduire pour l'œil ces différences, et nous avons employé dans ce but plusieurs signes. Nous notons par ¯ la syllabe longue, par ˘ la syllabe brève. L'indice ≍ nous sert au contraire à marquer l'accent temporel secondaire (8e syllabe du vers cité) ou le temps marqué normalement long auquel le déplacement oratoire a enlevé une partie de sa valeur (6e syllabe du vers cité) sans en faire une brève. La transcription est donc :

O	*dis*	*tẽg*	*œ̃*	*grã*	*lí*	*ó*	*lõ*	*ri*	*dó*	*tõ*	*bã*
11	17	33	12	36	29	8	14	10	15	31	34
◡	◡	—	◡	—	⏓	◡	⏓	◡	◡	◡	—

Naturellement les chiffres sont toujours plus certains que les signes, et ceux-ci seront d'ailleurs commentés et justifiés dans les chapitres consacrés aux généralités sur la durée et au rythme temporel. Lorsque la différence entre deux syllabes brèves consécutives est seulement de 2^{cs}, on les considère comme sensiblement égales, puisque la séparation, nous l'avons dit, ne saurait jamais avoir un caractère d'absolue certitude. La notation ⏓ s'applique seulement à un excédent qui atteint ou dépasse 3^{cs}. Le silence musical 𝄾 signifie qu'il y a eu arrêt dans l'émission des sons; le chiffre dont il est suivi indique quelle a été la durée, en centièmes de secondes, de la pause constatée.

Disons enfin qu'on trouvera dans nos tableaux généraux de longues listes dans lesquelles nous opposons les vers les uns aux autres : il s'agit là des valeurs temporelles totales calculées pour chaque alexandrin au moyen d'une simple addition des syllabes. Par le même procédé on peut mesurer exactement le temps dans lequel a été prononcé chaque hémistiche ou chaque membre rythmique.

b) LA HAUTEUR MUSICALE

Elle résulte du nombre des vibrations produites dans une seconde. On la calcule aisément. On pourrait obtenir des chiffres qui indiqueraient l'acuité moyenne de la syllabe pendant l'unité de temps. Mais la hauteur musicale, pour un même son, n'est jamais constante, et l'on doit user des procédés qui permettent d'en exprimer les différentes variations d'une manière suffisamment sensible. L'analyse serait parfaite si l'on se donnait la peine d'examiner les vibrations une à une; alors les plus subtiles modifications mélodiques seraient traduites avec précision par des nombres. Mais c'est là un travail très ardu devant lequel nous avons reculé, car il aurait allongé considérablement notre tâche sans bénéfice appréciable. Nous nous sommes contenté d'une méthode plus grossière : elle convenait pourtant au but que nous nous proposions.

Au moyen d'un compas à écartement fixe, nous avons pris une longueur de 5 vibrations simples sur la réglette graduée qui représente le mouvement du diapason inscripteur à l'aide duquel nous avons mesuré les durées. Les deux branches du compas sont ensuite reportées sur le graphique dont il s'agit de déterminer la hauteur musicale, et l'on compte le nombre de vibrations doubles comprises entre les deux pointes. Ce nombre doit être doublé, puis multiplié par 10, et l'on possède alors, en vibrations doubles, l'acuité qui caractériserait le son examiné s'il s'était prolongé sans changement pendant une seconde. Pour obtenir des vibrations simples, et c'est ainsi que nous avons toujours calculé, il suffit de doubler le chiffre trouvé.

Prenons donc un exemple : nous notons sur le tracé 9 v.d. entre les deux branches du compas dont l'écartement représente 5 centièmes de seconde, ou, si l'on aime mieux, un demi-dixième de seconde. On aurait donc pour un dixième de seconde $9 \times 2 = 18$ v. d. et pour une seconde $18 \times 10 = 180$ v. d., soit en vibrations simples $180 \times 2 = 360$ v.s. De même si l'on compte sur le tracé 9 1/2 au lieu de 9 v.d., nous aurons en vibrations simples et pour une seconde $9\ 1/2 \times 2 \times 10 \times 2 = 380$, et ainsi de suite. Nos mesures sont donc établies de 20 en 20 vibrations sans que nous ayons fait état des variations plus minimes.

Ce sont là des notes musicales, quoiqu'elles ne correspondent pas à celles de la gamme. On sait que les musiciens et les physiciens ont dressé plusieurs échelles des sons, et qu'il y a d'une octave à l'autre un intervalle qui va du simple au double, avec des points intermédiaires auxquels on a donné les noms de **do**, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, **do**. Les rapports en sont établis par les physiciens selon des proportions mathématiques, tandis que les musiciens adoptent une gamme tempérée [1]. Mais toutes ces distinctions, valables pour la musique, ne le sont point pour la voix parlée, car

1. Sur toutes ces questions, cf. abbé Rousselot, *Principes*, p. 8-14.

celle-ci procède selon des intervalles moins considérables et moins réguliers, et nos mesures elles-mêmes sont assez grossières. Si cependant l'on veut savoir approximativement la note de la gamme que représente le nombre de vibrations indiquées par nous, on pourra se reporter au travail de Kœnig [1]. 360 v. s. sont à peu près l'équivalent d'un fa_2 ♯ dans la gamme des physiciens (le fa_2 ♯ est en réalité de 355,55 v. s.); 380 v. s. ne sont pas éloignés du sol_2 (exactement 384 v. s.). Nous n'avons pas jugé à propos de traduire les chiffres obtenus par une portée musicale : on pourra faire le travail, si on le juge nécessaire, sur les bases que nous signalons.

Il faut savoir choisir, sur le tracé, le point où la hauteur musicale doit être relevée. Nous l'avons déterminée pour toutes les consonnes sonores, en cherchant en quel lieu chacune d'elles est le plus aiguë, sauf si la consonne succède à un silence ou termine un groupe rythmique sur lequel se produit une chute de la voix : dans ces deux derniers cas il s'agit de trouver au contraire l'endroit où la gravité maxima a été atteinte. Nous avons également déterminé la hauteur musicale pour toutes les voyelles, en prenant notre mesure à la place où chacune d'elles revêt l'acuité la plus forte; mais si au contraire la voix ne se suspend pas à la fin du membre métrique, nous nous efforçons de découvrir la limite extrême qu'elle atteint dans sa chute. Toute notre enquête en somme a un double but : d'abord faire ressortir dans chaque groupe rythmique le point le plus élevé auquel parvient la syllabe, ensuite indiquer pour le vers la note la plus grave fournie par le sujet qui déclame. Lorsque la voyelle est longue, la hauteur musicale varie fréquemment au cours de l'articulation : alors nous indiquons deux ou trois valeurs successives que nous réunissons par un tiret; on peut de la sorte se rendre compte de la courbe mélodique décrite par la parole.

Naturellement les consonnes sourdes ne possèdent sur le tracé aucune acuité visible, puisqu'elles sont dépourvues de vibrations. Elles sont sourdes par suite de leur constitution intime, comme *p*, *k*, *ɛ*, *s*, etc... Elles peuvent l'être aussi exceptionnellement au début et à la fin de la syllabe ou encore par assimilation : dans le mot *absurde* par exemple, le *b* passe à *p* sous l'influence de l'*s* dont il est suivi. De même dans certains dialectes, la semi-voyelle qui succède à une consonne sourde peut s'assourdir elle-même à ce contact : nous avons relevé le phénomène dans des mots comme *pieu* et comme *ciel*, et à des places diverses. De plus, dans certains dialectes également, même dans certaines prononciations parisiennes, l'*r* peut être sourde. Dans tous ces cas nous n'indiquons aucune hauteur musicale.

Mais prenons des exemples. Soient ces vers :

Le lieu mobile, obscur, capricieux, changeant... (*P. G.*, 31.)
Bon appétit, messieurs, ô ministres intègres... (*R. B.*, 1.)
Je sais ce que l'honneur, après un tel outrage... (*Cid*, 5.)
Je voulais que ton zèle achevât en secret... (*Bér.* 4.)

Dans le premier et pour tous les sujets *obscur* a été prononcé *opskur* ; de plus, dans le mot *capricieux*, J a assourdi l'*r* sous l'influence du *p* antécédent. Dans le second, E articule le mot *messieurs* de telle façon que la semi-voyelle *y* (*i*), assimilée par l'*s* dont elle est précédée, ne présente aucune vibration. La rime du troisième alexandrin et la syllabe initiale du quatrième attirent notre attention, du moins dans la déclamation de α. *Outrage* devient *utraɛ* par la chute de l'*e* féminin et l'assourdissement du *j*. *Je* à son tour est prononcé *ɛœ* par une de ces substitutions que nous venons de définir.

Comment donc doit-on lire les hauteurs musicales dans les exemples que nous fournissons ? Citons deux vers :

Grands mots que Pradon croit des termes de chimie. (IX K, 2°.)
J'aime à voir que du moins vous vous rendiez justice... (*Andr.*, 2 A.)

1. Kœnig, Tableau général des nombres de vibrations de la série des sons musicaux. *La Parole*, 1903.

Les chiffres donnés par nous sont les suivants :

Grã	*mó*	*kœ*	*Pra*	*dõ*	*krwa*	*de*	*tèr*	*mœ*	*dœ*	*ei*	*mí* (*œ*)
360 500 600	640 660	400	500 640	500 500	520 600-720	340	600 600	520 560	440 560	600	560 400

Je	*ma*	*vwàr*	*kœ*	*du*	*mwẽ*	*vu*	*vù*	*rã*	*dyé*	*jus*	*ti* (*sœ*)
180 360	340 360	320 280 380 340	300	340 340	320 340 360	260 320	300 320	280 320	280 300 360	200 280	320-160

Nous les commentons en indiquant la syllabe par son numéro d'ordre, et nous nous servons de l'indice o pour désigner les sourdes. Les nombres représentent, comme il a été dit, des vibrations simples.

Premier alexandrin -- **1** g = 360, r = 500, ã = 600 — **2** m = 640, ó = 660 — **3** k (o), œ = 400 — **4** P (o) r = 500, a = 640 — **5** d = 500, õ = 500 — **6** k (o), r (o), w = 520, a = 600 et 720 (dans cette succession) — **7** d (o : il a passé à *t*), e = 340 — **8** t (o), e = 600, r = 600 — **9** m = 520, œ = 560 — **10** d = 440, œ = 560 — **11** *ɛ* (o), i = 600 — **12** m = 560, í = 400, œ (o : il n'a pas été prononcé).

Second alexandrin — **1** j = 180, e = 360 — **2** m = 340, a = 360 — **3** v = 320, w = 280, à = 380, r = 340 — **4** k (o), œ = 300 — **5** d = 340, u = 340 — **6** m = 320, w 340, *ẽ* = 360 — **7** v = 260, *u* = 320 — **8** v = 300, *u* = 320 — **9** r 280, ã = 320 — **10** d = 280, y = 300, é = 360 — **11** j = 200, u = 280, s (o) — **12** t (o), i = 320 et 160 (dans cette succession, inverse de celle que nous avons rencontrée au vers précédent), s (o), œ (o : il n'a pas été prononcé).

Ces explications, croyons-nous, rendront facile la compréhension de nos tableaux généraux et aussi des exemples isolés que nous leur emprunterons. On notera que les consonnes, sauf quand il y a chute de la voix à la fin d'un sens, sont moins hautes que les voyelles avec lesquelles elles forment syllabe. Les relations sont les mêmes pour la durée, la valeur temporelle des voyelles l'emportant sur celle des consonnes. Les exceptions sont signalées ailleurs.

On remarque dans les exemples donnés ci-dessus que certains sommets apparaissent à des intervalles variables. C'est par eux que s'établit, selon les règles que nous exposerons plus loin, le rythme musical. Nous avons donc pensé, comme pour la durée, que les différences entre les syllabes devaient être traduites pour l'œil par des signes particuliers. Nous avons noté par ○ le temps marqué principal, par ● le temps marqué secondaire, sans désigner les atones d'une façon spéciale ; elles sont suffisamment reconnaissables par l'absence de tout indice. Si nous reprenons par conséquent le premier des deux vers cités plus haut, nous lui attribuons définitivement la transcription suivante :

Grã	*mó*	*kœ*	*Pra*	*dõ*	*krwa*	*de*	*tèr*	*mœ*	*dœ*	*ei*	*mí* (*œ*)
360 500 600	640 660	400	500 640	500 500	520 600-720	340	600 600	520 560	440 560	600	560 400
	○		●		○		○			○	

Les signes ○ et ●, au cas où la consonne et la voyelle possèdent la même acuité, sont toujours placés sous la voyelle, en raison du rôle prépondérant qu'elle joue le plus généralement à l'intérieur de la syllabe. La consonne n'est affectée d'une de ces notations qu'au cas extrêmement rare où elle est plus haute que la voyelle.

Mais les voix sont différentes. Chacune a ses limites, et on peut les classer ainsi : basse, de 170 à 576 v. s. (fa_1-$ré_3$) ; baryton de 213 à 682 v. s. (la_1-fa_3) ; ténor, de 256 à 853 v. s. (ut_2-la_3) ; contralto de 320 à 1024 v. s. (mi_2-ut_4) ; mezzo-soprano, de 384 à 1280 v. s. (sol_2-mi_4) ; soprano de 480 à 1536 v. s. (si_2-sol_4). Tous nos sujets sont des barytons, sauf K, qui est un ténor léger, et α, qui est un mezzo-soprano. Mais ces points extrêmes sont ceux de la voix chantée. M. l'abbé Rousselot, lui aussi baryton, déclare [1] qu'il embrasse sans effort l'intervalle si_1-sol_3 (il y a

1. Abbé Rousselot, *Les modifications phonétiques du langage étudiées dans le patois d'une famille de Cellefrouin*, p. 113-114.

donc des variations personnelles), mais qu'il descend jusqu'au la_1 et monte jusqu'au sol_3. En réalité l'étendue de l'organe, dans la parole, est plus grande encore. Sous l'influence de la colère ou d'un sentiment vif, on peut prendre la voix de tête et dépasser ainsi les notes les plus élevées du médium. De même et inversement l'on peut recourir à des intonations très graves.

Ici une observation est nécessaire. « Une difficulté, écrit M. l'abbé Rousselot [1], se présente souvent pour les finales. Après des vibrations bien nettes, d'autres succèdent d'un caractère douteux. On se demande si elles répondent à un son réel ou si elles ne sont pas dues à la persistance du mouvement de la membrane. Lorsque le son se trouverait trop grave pour la voix du sujet, la seconde hypothèse est seule admissible. » Nous avons cependant admis des notes de 140, 160 v. s. dans la bouche de barytons, car les vibrations étaient très caractérisées et ne laissaient aucun doute sur leur nature, mais ces notes n'apparaissent généralement qu'au début du groupe rythmique et après un silence, ou bien en fin de phrase, lorsque la parole tend à l'anéantissement complet. Il est inutile de dire que des tons aussi graves sont assez rares, qu'ils ont une durée extrêmement réduite et ne pourraient être tenus, qu'enfin leur intensité est très faible ; ils n'ont aucune des qualités propres au chant.

Il ne semble pas que l'on puisse dénier d'une façon générale toute valeur aux résultats obtenus par nous ou même les considérer comme suspects. Si toutefois on en était tenté, la réponse serait simple. Les inscriptions ont été faites à l'aide de deux tambours indépendants l'un de l'autre, reliés l'un et l'autre aux organes par des tubes de caoutchouc différents, le souffle nasal étant de plus recueilli par une olive en verre, celui de la bouche par un entonnoir en métal. Or le mode de transmission n'influe en rien sur les vibrations obtenues, et le contrôle à cet égard est décisif. La vérification se fait d'une façon très aisée : il suffit de mener sur le graphique, suivant la génératrice du cylindre, une série de lignes parallèles assez rapprochées les unes des autres, de 5^{cs} en 5^{cs} par exemple, et de compter, sur le tracé du nez et sur celui de la bouche, le nombre de vibrations comprises entre deux de ces parallèles : ce nombre est identique et le synchronisme est absolu [2].

Dans nos tableaux généraux, on trouvera pour l'acuité des listes assez semblables à celles que nous fournissons pour la durée : nous y opposons les vers les uns aux autres selon l'ordre de succession que le texte leur confère. Mais ici le point de vue est triple : nous indiquons pour chaque alexandrin deux notes, la plus élevée et la plus grave, d'après les mesures prises par nous, enfin nous calculons l'écart des tons, l'intervalle couvert par la voix. L'opération est facile, et la détermination résulte de la différence constatée entre les deux points extrêmes. Le chiffre consigné dans une colonne spéciale est obtenu par le moyen des tables de Kœnig dont nous avons déjà fait mention. Supposons que la hauteur minima soit de 220 v. s. et la hauteur maxima de 580 v. s. Le premier nombre équivaut à peu près à un $la\sharp_1$ (exactement 222,22 v. s.), le second à peu près à un $ré_3$ (exactement 576 v. s.), en prenant la note de la gamme la plus rapprochée du nombre de vibrations trouvé. On peut ainsi établir que l'intervalle est de 8 tons. Il serait exactement d'une octave si l'acuité minima et l'acuité maxima étaient dans le rapport de 1 à 2 (200-400 par exemple ou 240-480). Tous les intervalles qui atteignent ou dépassent l'octave sont marqués dans nos tableaux par un astérisque.

c) L'INTENSITÉ

Ici les difficultés étaient beaucoup plus grandes.

Il faut distinguer : 1° l'intensité brute, ou intensité-travail ou intensité mécanique ; 2° l'intensité potentielle, ou si l'on aime mieux, psychologique, et c'est surtout de celle-ci que nous nous occuperons ; 3° l'intensité vraie ou réelle.

La première serait mesurée par l'effort, par l'énergie que dépense le sujet parlant. Peut-elle être déterminée d'après un tracé ? Oui, mais seulement dans certaines limites. Pour les voyelles, l'amplitude des vibrations n'est un guide sûr que dans un petit nombre de cas. S'il s'agit d'une hauteur musicale de 200 v. s., cette amplitude est très forte ; elle est au contraire minime quand on parle sur des notes aiguës, à 800 v. s., par

1. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1006.
2. On pourra se reporter à la fig. 509 des *Principes* de M. l'abbé Rousselot, p. 732, où la démonstration est faite.

exemple : alors quelle que soit l'énergie de l'articulation, l'arc décrit ne nous est d'aucun enseignement et, si nous voulons instituer une comparaison, toute certitude nous échappe.

Le timbre, lui aussi, doit être pris en considération, car il est l'indice de dépenses d'air variables qui dépendent de la section et de la forme des orifices de sortie. M. Roudet [1] avait déjà fait ressortir ces différences, et il avait montré que le débit est d'autant plus grand que la bouche est fermée, qu'il atteint son minimum pour l'*á* et son maximum pour l'*i*, les autres voyelles se distribuant entre ces deux extrêmes selon le degré d'ouverture des lèvres. M. l'abbé Rousselot [2] s'est ensuite livré à la même enquête, et il est arrivé aux mêmes résultats. Il a trouvé que pour 1 d'intensité, *á* reçoit 8,8 d'air et *ú* 17,4. Dans d'autres expériences, il classe les voyelles de *a* à *ú*, timbres négligés par M. Roudet dans le tableau qu'il avait fourni, l'échelle restant la même pour *u*, *ó*, *ò*, *á*, *à*, *e*, *è*, *i*, sons qu'ils ont examinés tous les deux.

Pour les consonnes, il semble qu'il suffirait de comparer l'élévation des courbes, s'il s'agit de spirantes, et celle des explosions, s'il s'agit d'occlusives : c'est ainsi qu'avait procédé M. l'abbé Rousselot dans sa thèse pour des groupes comme *tōtō* (tonton) et *pòpō* (pompon). Mais la comparaison n'est possible que pour des consonnes identiques. M. Roudet, qui a sous ce rapport étudié les spirantes, montre que le débit moyen est plus faible pour les sonores que pour les sourdes correspondantes.

Mais laissons les consonnes, — elles n'ont, en effet, dans l'intensité syllabique, nous l'indiquerons plus loin, qu'un rôle accessoire — et revenons aux voyelles. Pour la détermination de l'intensité brute, il ressort du précédent développement que les nasales ne sont pas absolument assimilables aux orales, que pour celles-ci on doit tenir compte de la hauteur musicale et de la dépense d'air. Soit donc un mot comme *rafreɛi* (rafraîchi), pour lequel nous allons indiquer une acuité et au-dessous une amplitude [3] imaginaires. Si nous obtenons les chiffres suivants :

ra	*fre*	*ɛí*
300	300	320
20	21	23

il nous est impossible de savoir sur quelle syllabe l'effort a été le plus grand, ou du moins nous en sommes réduits à des présomptions. Mais si les mesures au contraire sont celles-ci :

ra	*fre*	*ɛí*
280	320	600
10	16	45

nous dirons sans crainte de nous tromper que la finale a supporté le travail le plus considérable puisque l'amplitude y est beaucoup plus importante malgré l'élévation de la hauteur musicale et que, décompte fait des différences de dépense d'air entre *e* et *i*, cette dernière voyelle décrit un arc de beaucoup supérieur à la précédente.

Cependant ce n'est pas l'intensité mécanique qui intéresse le phonéticien ; nous jugeons de l'énergie dépensée d'après notre oreille, d'où la nécessité pour nous d'obtenir une mesure exacte, autant que possible, de l'intensité auditive. Ce sera l'intensité potentielle, ou théorique, ou psychologique. Nous rechercherons comment la voix distribue ses efforts et sur quelles syllabes tombent les accents. Il s'agit, étant connues les conditions de hauteur musicale, de timbre et de force nécessaires pour que les sons soient perçus, de savoir dans quelles relations ils se trouvent entre eux. Les déterminations à faire sont du domaine à la fois de l'objectif et du subjectif : de l'objectif parce que la classification n'a pu être basée que sur une longue et délicate enquête et que, d'autre part, les sujets parlants cherchent à produire *pour autrui* des effets intentionnels ;

1. Roudet, De la dépense d'air dans la parole (*La Parole*, 1909), expériences faites à l'aide du spiromètre.
2. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1054-1077.
3. Nous expliquerons plus loin à quoi correspondent ces chiffres d'amplitude.

du subjectif parce que ces sujets se servent de moyens naturels auxquels ils attribuent une valeur efficace et certaine. Autre chose sera de savoir si le but poursuivi est toujours atteint, et la question se posera de même pour la durée et la hauteur musicale.

Dans l'analyse des vers inscrits, nous avons complètement laissé de côté les consonnes, faute de recherches préliminaires et d'un procédé commode qui nous permît de les examiner. Nous avions de sérieuses raisons d'agir ainsi, et cette élimination n'a rien d'inquiétant pour les conclusions de notre travail. Nous avons déjà indiqué, et nous le montrerons abondamment ailleurs, que la consonne, au point de vue de la durée et de la hauteur musicale, joue dans la syllabe un rôle purement accessoire, qu'elle n'en est pas l'élément principal. Il en est de même en ce qui concerne l'intensité auditive.

De plusieurs séries d'expériences faites par M. l'abbé Rousselot [1], en 1906 et 1907, il ressort, d'une part, que toutes les consonnes n'ont pas la même compréhensibilité ; d'autre part, qu'elles sont influencées sous ce rapport par la voyelle dont elles sont accompagnées ; enfin, point très important, que la voyelle s'entend beaucoup plus clairement que la consonne. Ainsi pour une liste de mots écoutés à une distance de 150 mètres, le résidu perceptible est celui-ci :

brochant	*ɛã*	bandé	*é*
touchant	*ã*	transi	*i*
chanteau	*ó*	chanson	*õ*
chanceux	*œ́*	bourdon	*õ*

A 65 mètres, toujours d'après les mêmes expériences, dans les mots suivants il subsiste :

château	*ó*	couteau	*ó*	appas	*á*
chapeau	*ó*	rustaud	*ó*	colas	*á*

Ainsi se trouve confirmé par l'intensité ce que l'examen des tracés, sous le rapport de la durée et de l'acuité, nous apprend au sujet de la nature de la syllabe.

Cependant la consonne ne nous échappera pas tout à fait. « Ce que les linguistes ont besoin de connaître, dit M. Roudet [2], c'est l'intensité relative des syllabes. Or, l'intensité de la syllabe résulte de l'intensité de la voyelle, sans doute, mais aussi de l'intensité des consonnes qui lui sont unies. Malheureusement, nous savons très peu de chose sur l'intensité auditive des consonnes et nous ignorons comment elle se compose avec l'intensité des voyelles pour produire l'intensité de la syllabe. » Sur la question de la compréhensibilité des consonnes nous venons de donner les indications nécessaires. Il faut ajouter que la consonne exerce une influence indéniable sur l'audibilité de la voyelle [3]. Nous signalerons plus loin que dans une articulation forte, l'amplitude des vibrations de la voyelle est d'autant plus considérable que l'énergie déployée sur la consonne est plus importante. Par conséquent, sinon directement, du moins indirectement, la consonne ne sera pas soustraite à notre enquête.

Reste donc la voyelle. Toutes les observations faites à propos de l'intensité mécanique subsistent, et l'audibilité trouve sa définition dans l'amplitude corrigée par la hauteur musicale, par la dépense d'air propre à chaque son, enfin par le timbre. En d'autres termes, l'intensité auditive potentielle n'est pas un phénomène simple, mais une résultante.

J'ai procédé d'après des bases et une méthode qui m'ont été fournies par M. l'abbé Rousselot. L'amplitude seule mesurerait l'intensité auditive s'il s'agissait d'un son de timbre et de hauteur identiques produit à plusieurs reprises, avec une force variable. On peut en faire l'expérience avec un

1. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1054-1077.
2. Roudet, *Éléments de phonétique générale*, p. 225.
3. Il est même certain que les deux articulations se pénètrent et que dans un groupe *ta*, par exemple, le *t* entre en quelque sorte dans l'*a*.

diapason : alors le phénomène ne présente aucune complication. Il n'en est pas de même si les timbres et les hauteurs ne sont plus semblables. Je rappelle les principaux faits.

Les premières enquêtes de M. l'abbé Rousselot [1], entreprises d'abord au Bois de Boulogne, ensuite à la Croix-de-Berny, cette fois avec le concours de M. l'abbé Rigal et le mien, avaient fait apparaître qu'au delà d'une certaine distance, variable pour chaque voyelle, le timbre exact n'était plus correctement entendu, *a* étant perçu comme *œ*, *u* comme *o*, etc. Il était donc nécessaire, non pas de rechercher jusqu'à quel point l'oreille peut reconnaître qu'un son est émis, mais jusqu'à quel point elle est capable de lui attribuer le timbre qu'il possède en réalité. Il fallait donc déterminer la limite extrême de compréhensibilité pour toute une série de voyelles articulées avec la même force et la même acuité. Deux groupes immédiatement se formèrent, d'une part *á*, *ó*, *é*, *œ́*, de l'autre *í*, *ú*, *ü*, le premier perceptible à une plus grande distance que le second, avec des différences entre chaque voyelle. Il fut donc possible de formuler cette première loi : l'intensité auditive dépend du degré de fermeture de la voyelle.

Mais il fallait aussi étudier le rôle de la hauteur musicale dans la compréhensibilité. M. l'abbé Rousselot reconnut que la sensibilité de l'oreille augmente dans une proportion croissante depuis les sons graves jusque vers ut_3, et décroissante de ut_3 à ut_7 ; à partir de ut_7 elle diminue jusqu'à ut_9, borne de l'audition. Cependant la voix humaine n'est pas comme un jeu de diapasons et ne connaît pas d'intervalles aussi étendus. Des expériences successives montrèrent que le meilleur rendement correspond au médium : c'est là que l'effort se dépense le plus utilement, tandis qu'aux limites extrêmes, pour une énergie identique, l'audibilité est moins grande.

Ces constatations permirent à M. l'abbé Rousselot de combiner les expériences définitives et d'établir la méthode selon laquelle on pouvait mesurer l'intensité auditive des voyelles. Il fut procédé de la manière suivante, dans le parc du collège de Juilly, en juin 1907 . je prononçais les voyelles *á é í œ́ ú ó ü* à voix très faible, moyenne et très forte, en ayant soin de fournir le minimum et le maximum d'énergie que peut produire mon organe, le point intermédiaire restant forcément un peu variable. M. l'abbé Rigal reconnaissait la limite de compréhensibilité, et aussitôt la voyelle était inscrite sur un cylindre enregistreur. L'expérience fut faite successivement sur les notes sol_1, si_1, $ré_2$, sol_2, si_2, $ré_3$, sol_3. Alors, nous mesurâmes l'amplitude obtenue pour chaque son, en nous servant d'un microscope muni d'un micromètre dont chaque division vaut un quart de dixième de millimètre.

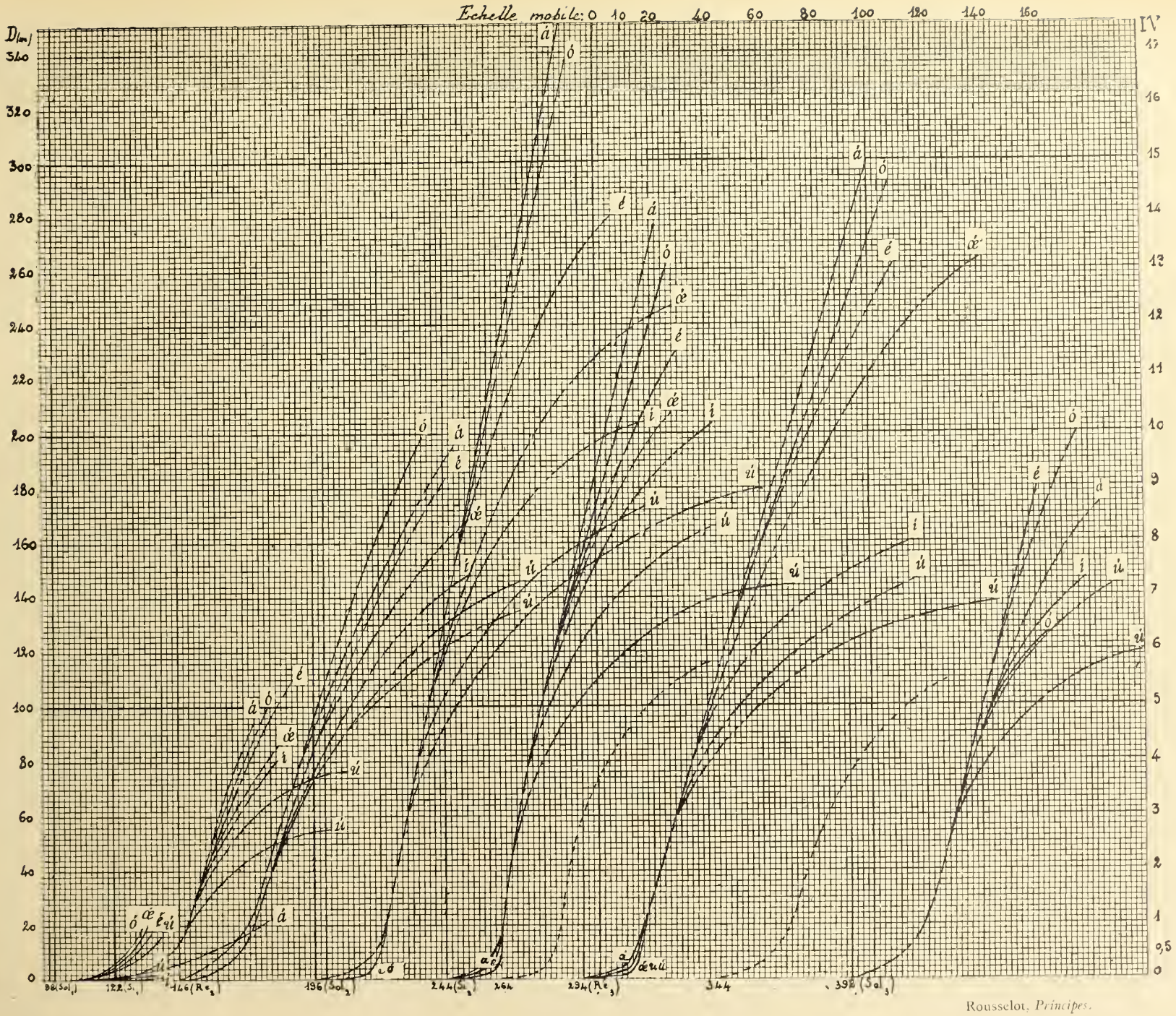
Nous pouvions donc dire qu'une amplitude déterminée, à une hauteur musicale connue, pour un timbre donné, représente telle limite de compréhensibilité, et l'arc de la vibration, de la base au sommet extrême, permettait de tenir compte des variations de la dépense d'air. M. l'abbé Rousselot, possédant pour chaque son trois points d'audition établis par expérience, put alors construire une série de courbes qui constituent des tables de réduction. Je les reproduis telles qu'il les a données dans ses *Principes* [2] (fig. 20). J'ai travaillé sur une première édition de ces tables [3] où l'*ü* de 240 v. s. et l'*í* de 300 v. s. étaient manifestement faux et ont dû être retouchés selon les constructions définitives. Les résultats obtenus d'après la première édition ont été contrôlés au moyen de la seconde table pour un certain nombre de vers. Il y a eu concordance absolue, non pas des chiffres, mais des relations existant d'une syllabe à l'autre.

On remarque que les voyelles prononcées sur une note très basse, aux limites inférieures de ma voix (je ne puis *tenir* un son plus grave), sont perceptibles avec leur timbre exact à une très faible distance ; cette distance s'accroît dès qu'il s'agit d'un si_1 ; elle augmente encore pour le re_2 et atteint son maximum pour le sol_2, puis elle décroît à la hauteur de si_2 et $ré_3$, demeurant à peu près semblable pour ces deux notes, et s'abaisse encore si je parle sur un sol_3 (voix de tête). C'est la confirmation des premières expériences. De même, le tableau indique que *á ó é œ́* sont com-

1. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1014-1050.

2. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1048. Les notes sont indiquées en vibrations doubles ; nous comptons toujours en v.s., c'est-à-dire que $sol_2 = 196$ v.d. $\times 2 = 392$ ou en gros 400 v.s.

3. La seconde édition ne m'a servi que pour les tracés du sujet α.



Rousselot, *Principes*.

FIG. 20.

préhensibles plus loin que *í*, *ú*, *ǘ*, enfin que pour une amplitude égale, *á* par exemple est entendu à une distance beaucoup plus grande que *ǘ* [1].

Dans le tableau de M. l'abbé Rousselot, que j'ai reproduit ci-dessus, chaque petit carré de la surface quadrillée représente soit 2 mètres de distance, soit 2 dixièmes de millimètre d'amplitude, soit 2 vibrations doubles. La première édition sur laquelle j'ai travaillé était de dimensions beaucoup plus considérables. Chaque petit carré de la surface quadrillée représentait soit un mètre de distance, soit un dixième de millimètre d'amplitude, soit une vibration simple.

J'ai procédé de la manière suivante pour l'analyse des vers enregistrés.

Il me fallait d'abord connaître les amplitudes. Je les ai mesurées au moyen du microscope. L'instrument dont nous disposons au Collège de France a été construit par la maison Nachet. Il est assujetti au-dessus d'une boîte en verre sur laquelle je posais mes tracés. Ceux-ci étaient éclairés en dessous par une ampoule électrique placée à l'intérieur de la boîte en verre. Un micromètre renfermé dans l'oculaire permet de prendre les dimensions de la vibration, de l'extrême base à l'extrême sommet, pour la ligne du nez et pour celle de la voix. Les deux chiffres sont additionnés. C'est à cause de ce micromètre que j'ai dû soumettre à un triage l'ensemble de mes graphiques, éliminer ceux qui ont été obtenus à l'aide de grands tambours, car dans bien des cas les vibrations énormes ne pouvaient être couvertes par l'échelle micrométrique et toute mesure exacte était par conséquent impossible. Pour la même raison, mes vers isolés ne m'offrant pas de tracés convenables, j'ai dû adjoindre à la liste primitive de mes textes les alexandrins numérotés de XXII à XXV. Je les ai fait inscrire en priant mes sujets de marquer très fortement les accents d'intensité : on en verra plus loin les motifs.

Mais revenons au micromètre. Chacune de ses divisions est égale à un quart de dixième de millimètre. Pour réduire le chiffre obtenu en dixièmes de millimètres, il m'a donc fallu le multiplier par 4. Par conséquent, si la vibration examinée correspond, la somme du nez et celle de la voix une fois faites, à 10 divisions du micromètre, l'amplitude sera de $10 \times 4 = 40$ dixièmes de millimètre.

Soit donc à déterminer la distance d'audibilité pour une voyelle *é* d'une acuité de 300 v. s. dont l'amplitude est celle donnée ci-dessus. Il faut construire, sur une feuille de papier quadrillé au millimètre, une échelle mobile. Chaque petit carré représentera un dixième de millimètre. Le *o* de cette échelle sera reporté sur la ligne des ordonnées de *ré*$_2$ dans la table de réduction jusqu'au point où le *40* coupe la ligne de *é*. A gauche, les distances en mètres sont indiquées : nous constatons que l'*é* en question a été prononcé avec une intensité qui permettait de l'entendre avec son timbre exact à 65 mètres (en chiffres ronds, toutes nos mesures ayant été prises de 5 mètres en 5 mètres, sauf pour des compréhensibilités très faibles : alors, quand il a fallu indiquer des différences peu considérables, nous avons fourni des chiffres précis).

S'il faut au contraire trouver sur le tableau l'intensité d'une voyelle dont l'amplitude, la hauteur ou le timbre n'y figurent pas, c'est encore possible. Pour une amplitude supérieure, on prolonge simplement la courbe. Pour une hauteur de 350 v. s. par exemple, étant donné un *é* semblable au précédent, on établit l'audibilité qu'il posséderait s'il était de 300 v. s., puis celle qu'il aurait s'il était de 400 v. s. (*ré*$_2$ et *sol*$_2$), enfin, on réunit les deux points ainsi déterminés par une ligne droite. La ligne des abcisses permet de rencontrer 350 v.s. On prend la perpendiculaire pour axe des ordonnées et l'on agit ensuite comme précédemment. Au point où l'échelle mobile coupe la nouvelle construction, on a la distance cherchée. Nous n'avons usé de ce procédé que quand il s'agissait de faire apparaître des variations minimes ; généralement les courbes ordinaires nous ont suffi, et nous avons considéré 230 v. s. comme l'équivalent d'un *ré*$_2$, 360 v. s. comme l'équivalent d'un *sol*$_2$. C'était suffisant pour nous permettre de reconnaître l'accent rythmique.

Quant aux timbres pour lesquels aucune courbe n'a été fournie, nous les avons traités comme ceux qui leur sont le plus voisins. « Quelques voyelles ont été omises, dit M. l'abbé Rousselot [2] à qui nous laissons la parole ; ce sont : *a*, *à*, *è*, *e*, *i*, *ò*, *o*, *œ*, *u*, *ù*, *u*. Mais nous savons par les

1. Du moins dans les limites indiquées par M. l'abbé Rousselot : « les voyelles prononcées de façon à être comprises entre 20 et 60 mètres, excepté pour les notes graves, ont des courbes qui se confondent. C'est en deçà et au delà qu'elles divergent » (*Principes*, p. 1045).

2. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1047.

tableaux de compréhensibilité (expériences de la Croix-de-Berny) qu'elles diffèrent assez peu de celles qui ont été étudiées. » L'erreur est donc insignifiante si l'on mesure les moyennes et les ouvertes sur les fermées correspondantes.

Les voyelles nasales ont été enregistrées à l'aide de deux tambours semblables, de 17 millimètres de diamètre, avec trois degrés différents de nasalité : ordinaire, forte, très forte. D'après la distance d'audition, il a été reconnu que si l'amplitude buccale équivaut à peu près à l'amplitude nasale ou lui est supérieure, l'intensité se mesure comme pour les voyelles simples, en faisant la somme de l'amplitude nasale et de l'amplitude buccale. Si l'amplitude buccale n'est que de la moitié de la nasale, on procède comme à l'ordinaire et l'on divise le chiffre obtenu par 2 environ. Si l'amplitude buccale enfin est huit fois plus petite que la nasale, le résultat trouvé devra être divisé par 10, 4, d'où, toute une progression qui, calculée rigoureusement, serait la suivante :

pour une amplitude buccale	3 fois plus petite que la nasale,	on divise par	3,4
—	4	—	4,8
—	5	—	6,2
—	6	—	7,4
—	7	—	9
—	8	—	10,4

Une chose est certaine, c'est que la nasalité s'accroît en raison inverse de l'intensité auditive et que, plus le souffle passe par le nez, plus la distance de compréhensibilité est réduite. En fait, il faut apporter quelquefois un léger tempérament à la progression ci-dessus, diviser par 3 au lieu de 3, 4 et ainsi de suite, en se basant sur les syllabes qui entourent la nasale. Un peu d'élasticité est nécessaire dans les calculs, puisque *ã* (B. 8, N. 68) a été compris [1] à 21 mètres, *ẽ* (B. 5, N. 92) à 23 mètres.

Toutes les fois qu'il ne s'agissait pas de faire apparaître des différences minimes, nous avons procédé avec des chiffres ronds, et nous avons divisé par 5 au lieu de 4,8, par 6 au lieu de 6,2, afin de nous éviter un travail fastidieux. Les résultats obtenus semblent cependant indiquer parfois une distance d'audition exacte un peu trop grande. Si, comme le dit M. l'abbé Rousselot [2], un *ã* prononcé sur un sol_2 et présentant à la bouche une amplitude de 30 dixièmes de millimètre, au nez de 15, a été entendu à 84 mètres par M. l'abbé Rigal, en reportant ces 45 dixièmes de millimètre sur l'*a* des tables de réduction, on attribuera à *ã* une compréhensibilité de 112 mètres. Ce sont 39 dixièmes de millimètre qui représenteraient pour un *á* 84 mètres d'intensité auditive. Mais cette inexactitude d'évaluation ne se produit que pour les *ã, ẽ, õ, œ̃* dont l'amplitude buccale équivaut à peu près à l'amplitude nasale ou lui est supérieure ; ailleurs, grâce aux éliminations opérées, elle est minime ; dans tous les cas, les mesures obtenues sont suffisantes pour faire apparaître à sa place l'accent d'intensité que le présent ouvrage a pour but d'étudier.

Donc, pour donner un exemple de nos notations, nous transcrirons un vers entier. On lira à la première ligne les durées, à la seconde les hauteurs musicales, à la troisième les intensités :

Point de pain quelquefois et jamais de repos (XXV H 1°).

Pwẽ	*dœ*	*pẽ*	*kel*	*kœ*	*fwa*	*e*	*ja*	*mè*	*dœ*	*rœ*	*pó*
29	14	38	19	19	43	13	20	32	14	17	38
340 380	380 400	460-380	400 380	420	460 520-460	360	320 400	420 480-440	360 440	400 440	480-400
30 110	110	170-120	155	145	105 170-70	130	150	160-130	95	105	200-190

1. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1050.
2. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1050.

On remarque, à la ligne des intensités, que certains sommets apparaissent à des intervalles variables. C'est par eux que s'établit, selon les règles que nous exposerons ailleurs, le rythme d'intensité. Nous avons donc pensé, comme pour la durée et l'acuité, que les différences entre les syllabes devaient être traduites pour l'œil par des signes particuliers. Nous avons noté par △ le temps marqué principal, par ▲ le temps marqué secondaire, sans désigner les atones d'une façon spéciale : elles sont suffisamment reconnaissables par l'absence de tout indice. Si nous reprenons par conséquent le vers cité, nous lui attribuerons définitivement la transcription suivante :

Pwẽ	*dœ*	*pẽ*	*kel*	*kœ*	*fwa*	*e*	*ja*	*mè*	*dœ*	*rœ*	*pó*
29	14	38	19	19	43	13	20	32	14	17	38
⏑̲	⏑	—	⏑	⏑	— *8	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—
340 380	380 400	460-380	400 380	420	460 520-460	360	320 400	420 480-440	360 440	400 440	480 400
		○			○			○			○
30 110	110	170-120	155	145	105 170-70	130	150	160-130	95	105	200-190
		△	▲		△			△			△

L'intensité des voyelles et des semi-voyelles seules est indiquée et la sixième syllabe se lira ainsi : compréhensibilité de *w* = 105 m. de *a*, pour 520 v. s. = 170 m., du même *a*, pour 460 v. s. = 70 m.

La place du graphique où l'amplitude de la vibration doit être mesurée n'est pas indifférente. Elle est déterminée par l'acuité et doit être recherchée selon les indications fournies par la hauteur musicale, dans la tranche de la voyelle où le son est le plus aigu. Lorsque l'effort produit ne coïncide pas avec le maximum d'élévation de la voix, nos lectures ont été faites de telle sorte que nous avons transcrit la note sur laquelle l'énergie déployée a été la plus grande : cette éventualité n'est d'ailleurs à envisager que quand il s'agit de syllabes longues. Dans les syllabes longues et brèves, il n'y a pas d'inconvénient à mesurer l'arc de la vibration immédiatement après l'explosion d'une syllabe occlusive, car cette explosion donne souvent à la voyelle une force dont il faut tenir compte. Dans tous ces cas, c'est l'amplitude la plus considérable qui doit être prise comme base du calcul. La distance de compréhensibilité peut paraître quelquefois un peu exagérée : on notera cependant que l'acuité déterminée n'est souvent pas *tenue* et que l'effort peut être limité à quelques vibrations pour s'atténuer aussitôt.

Lorsqu'une voyelle précède une consonne explosive, il faut avoir soin de ne pas mesurer l'amplitude immédiatement avant l'occlusion de cette consonne, car autrement on s'exposerait à des mécomptes. En effet, au moment où la bouche va se fermer, il se produit, selon la remarque de M. Bourdon [1], un débit d'air plus grand, sans que l'énergie réelle en soit le moins du monde accrue. On en fera l'expérience si l'on prononce une syllabe comme *ap* contre le dos de la main. Un peu avant le commencement du *p*, le souffle devient plus fort ; il faut donc prendre l'amplitude de la vibration la plus éloignée de l'occlusion dans la tranche choisie.

De même quand une voyelle, dans une succession de syllabes brèves, est située entre deux consonnes explosives, on constate souvent qu'elle possède à la ligne de la bouche une amplitude considérable. Celle-ci n'est point l'indice d'une intensité auditive plus importante : elle provient seulement d'une accumulation d'air produite dans le tambour [2] et le chiffre obtenu doit être diminué selon les indications fournies par les voyelles les plus voisines. Soit donc un groupe comme : *car tu parle bá* (car tu parlais bas) ; si l'on trouve pour la voix en dixièmes de millimètre *a* = 6, *u* = 14, *a* = 6, *e* = 6, *á* = 12, on comptera l'*u* seulement pour 6 d'après les deux *a* placés l'un avant, l'autre après cette voyelle. La réduction opérée peut être de la moitié ou des deux tiers, jamais davantage ; c'est du moins ce qui ressort des nombreuses lectures faites par nous.

1. Bourdon, *Année psychologique*, 1897 : Application de la méthode graphique à l'étude de l'intensité de la voix.
2. M. l'abbé Rousselot l'a noté. Cf. *Principes*, p. 1061.

Un autre cas, assez peu différent de celui que nous venons d'examiner, doit être encore signalé. Il s'agit des voyelles qui précèdent ou suivent immédiatement une consonne nasale. Le mieux est de mesurer l'intensité à une place où la nasalité de la consonne n'influence plus la voyelle. Si cependant la hauteur musicale exigeait qu'il en fût autrement, on abaisserait le chiffre trouvé pour la nasalité selon les indications fournies par les voyelles les plus voisines. Lorsque dans une syllabe brève, deux consonnes nasales encadrent la voyelle (ai*me*-*m*oi), la même réduction doit être opérée : l'amplitude considérable est seulement le signe que le voile du palais n'a pas tout à fait repris sa place normale.

Dernière remarque enfin. L'on a vu que les courbes de M. l'abbé Rousselot n'ont pas été construites pour des sons plus graves que 200 v. s. Or, certaines syllabes de nos graphiques descendent jusqu'à 180, 160 et même, exceptionnellement 140 v. s. Nous avons mesuré ces acuités sur la ligne du sol_1 et nous avons reproduit le chiffre obtenu avec ou sans correction, selon les besoins du moment. Pour prendre un exemple, si un *a* (180 v. s.), compris à 15 mètres, est suivi d'un *u* (160 v. s.) compris à 5 mètres, nous transcrivons purement et simplement les nombres trouvés. Si, au contraire, un *a* (180 v. s.) compris à 15 mètres, est suivi d'un *u* (160 s. v.), compris également à 15 mètres, d'après la courbe de sol_1, nous réduirons ce dernier chiffre à 8 ou 10 mètres, sans crainte d'erreur, puisque nous savons qu'un abaissement de hauteur musicale entraîne une diminution de l'intensité auditive. Il s'agit en effet pour nous, non point d'indiquer les distances exactes de compréhensibilité, mais de faire ressortir que telle voyelle l'emporte sur telle autre, que tel son est entendu plus loin que celui dont il est précédé ou suivi. Nous avons pu également, sans difficulté aucune, étudier d'après le si_2 et le $ré_3$ les tracés dus à *α*, quoique la hauteur musicale moyenne de sa déclamation ait été plus aiguë que pour les autres sujets. Mais l'énergie déployée a été assez faible et le tableau suffisait pleinement : on verra d'ailleurs que les résultats obtenus concordent avec ceux que fournissent les autres graphiques.

L'intensité a été calculée en mètres d'audition. Mais il faut s'entendre. Les chiffres donnés signifient simplement que telle amplitude représenterait exactement telle distance de compréhensibilité si les sujets articulaient toujours devant l'appareil enregistreur comme l'individu d'après lequel M. l'abbé Rousselot a dressé ses tables de réduction, c'est-à-dire comme moi-même. Mais certains rapprochent davantage l'embouchure de l'orifice buccal, d'autres l'en éloignent plus que moi. Dans le premier cas, une masse d'air plus considérable parvient au tambour inscripteur et l'arc décrit par la vibration est plus grand. Dans le second cas, la masse d'air communiquant à la plume un mouvement moins violent, l'arc décrit par la vibration est plus petit. Par conséquent, deux articulations d'égale énergie réelle, selon le sujet qui déclame, peuvent être traduites par des chiffres différents. Il ne faut pas s'y tromper, et si, pour deux voyelles successives on lit, par exemple, 60 et 30, il faut comprendre que la première est entendue deux fois plus loin que la seconde : je n'exprime ainsi qu'une relation, non une mesure précise, mais cette relation suffit à l'objet de mon travail et au but que je me suis proposé, puisque j'avais seulement en vue de déterminer la position de l'accent.

Cependant, la précédente observation est encore d'un certain intérêt pour toute une partie de cet ouvrage. Comme pour la durée et l'acuité, on trouvera dans nos tableaux généraux des listes assez longues dans lesquelles nous opposons les vers les uns aux autres, selon l'ordre de succession que le texte leur confère. Nous indiquons pour chaque alexandrin deux chiffres différents : le premier est celui de la compréhensibilité la plus forte, le second celui de la compréhensibilité la plus faible [1]. Si toutefois l'on compare les différentes dictions, on ne dira pas que tel sujet a parlé deux ou trois fois moins fort que tel autre, mais on examinera si les variations d'intensité, de vers à vers, sont concordantes, si elles se produisent parallèlement dans les déclamations que l'on confronte.

Nous ne nous dissimulons pas que le maniement des tables de réduction est assez délicat, que, d'autre part, nos mesures auraient gagné en exactitude si nous avions possédé les courbes de toutes les voyelles ouvertes et moyennes, si nous avions pu éliminer par calcul direct l'influence de l'occlusion et de la consonne nasale sur l'articulation vocalique. « Il est bien entendu, écrit lui-même M. l'abbé Rousselot [2], que ce tableau ne peut servir de mesure que pour des voyelles enregistrées de la même façon et pour les voix semblables à celles de M. Lote. Mais il peut se

1. Le point de moindre énergie est calculé d'après l'amplitude la plus forte de la tranche musicale la plus grave. Nous avons été obligé de renoncer à mesurer l'arc de la dernière ou des deux dernières vibrations, car cet arc est voisin de O, la voix, au moment où elle va s'éteindre, tendant à l'annihilation complète.

2. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1047.

transposer, et l'on en tirera des évaluations approchantes pour les autres voix. Quand des expériences de ce genre auront été faites sur un grand nombre de sujets, on pourra établir une règle plus précise. Pour ma part, je me propose de m'y appliquer. Je livre cette esquisse, dont je sens toute l'imperfection, en attendant mieux. » C'est, en somme, ce que pense M. Roudet [1] : « Ces graphiques, dit-il, ne sont valables que pour la voix du sujet qui a servi à les établir. » Toutefois, cette dernière formule, présentée en ces termes, risque d'induire en erreur si on ne lui ajoute pas les observations de M. l'abbé Rousselot.

La base est en effet sûre, et il est désormais acquis que l'intensité auditive dépend de la hauteur musicale et du timbre, que *u* articulé avec la même force que *a*, à la même acuité, sera entendu, sauf entre 20 et 60 mètres, à une distance moindre, cela dans toutes les langues et pour tous les individus, par le seul fait que l'orifice buccal est plus ouvert dans la seconde voyelle que dans la première. Le grand honneur de M. l'abbé Rousselot est de l'avoir montré. D'ailleurs, ne concéderait-on aux tables de réduction qu'une valeur particulière et toute individuelle, il y a du moins dans mes analyses une centaine de vers prononcés par moi-même auxquels elles sont applicables, sans contestation. Or, les résultats obtenus pour ma voix ne sont pas dans l'ensemble différents de ceux que l'on rencontre si l'on étudie les autres déclamations : les mêmes lois partout apparaissent. En réalité, dans la parole, seule la limite de perceptibilité change avec les personnes, car l'organe est plus ou moins sonore, l'instrument plus ou moins souple, mais les relations établies subsistent : ce sont elles qui importent.

Il est de même certain que l'audibilité décroît si l'on descend dans les tons graves ou si l'on élève jusqu'aux notes aiguës, le maximum de rendement utile étant fourni par le médium. Pour toutes ces raisons, il me semble qu'on peut faire crédit à la partie de mon travail qui concerne l'intensité. On le fera d'autant plus volontiers si l'on considère, comme j'aurai le loisir de le montrer, que les durées, les acuités, les compréhensibilités se répartissent dans le vers de façon semblable et sont soumises aux mêmes variations.

Enfin, un dernier point doit être examiné : jusqu'à quel point l'intensité potentielle ou psychologique est-elle une intensité vraie ou réelle, comment se combine-t-elle avec les accents de durée et de hauteur musicale de façon à agir efficacement sur l'oreille, comment aussi elle participe à la formation du rythme et quel rôle elle y joue. Cette question sera traitée à deux places différentes de notre ouvrage, d'abord au chapitre onzième, puis à propos des expériences où nous contrôlerons les résultats obtenus [2].

Je rappelle, au terme de ce développement, les abréviations et les signes en usage :

I, II, III, etc..., ces chiffres désignent les alexandrins isolés ; ils sont suivis d'une lettre indiquant à quel sujet le tracé est dû : l'exposant qui accompagne cette lettre renvoie à la première, à la seconde, à la troisième déclamation du vers dont il s'agit (par exemple, XVO 2) [3] :

Cin., I = morceau de Cinna, I, 4.
Cin., II = — — II, 2.
Cid = — du Cid, III, 4.
Andr. = — d'Andromaque, IV, 5.
Bér. = — de Bérénice, II, 2.
Hern. = — Hernani, V, 3.
R.B. = — Ruy Blas, III, 2.
P.G. = — Pauvres gens.
A.O. = — Eviradnus, passage inscrit pour l'étude de l'accent oratoire.
Enj., I, II, etc... = fragments enregistrés pour l'étude de l'enjambement.

Ces abréviations sont suivies d'un numéro d'ordre qui renvoie au vers enregistré ; la lettre qui vient après ce numéro d'ordre indique à quel sujet le tracé est dû (par exemple : P.G 31 B). De la sorte on pourra toujours se reporter aux tableaux d'ensemble et comparer, s'il y a lieu, les différentes dictions.

1. Roudet, *Éléments de phonétique générale*, p. 225.
2. Toutes mes lectures et toutes mes analyses de vers, sous forme de tableaux généraux, sont consignées dans un volume spécial de cet ouvrage.

Prosp. = le prospectus de la Société nationale des Beaux-Arts.
B.N.L. désignent *dans les tracés reproduits* : B, la ligne de la bouche ; N, celle du nez ; L, celle de la langue.
^{cs} (en petits caractères accompagnant un nombre : 30^{cs}) = centièmes de seconde.
′ = minute.
″ = seconde.
s. = syllabe.
v. = vers.
v.s. = vibrations simples.
v.d. = vibrations doubles.
m. = (en petits caractères accompagnant un nombre 135^{m}) = mètres (distance de compréhensibilité).
◡ = brève (atone temporelle).
– = longue (accent temporel).
⏑̲ = accent de durée accessoire, soit secondaire, soit emphatique, ou temps marqué normalement long auquel le déplacement oratoire a enlevé une partie de sa valeur.
• = atone musicale, signe d'un emploi peu fréquent, usité seulement quand il s'agit d'indiquer la composition d'un groupe métrique.
○ = accent musical.
● = accent musical secondaire ou oratoire.
▴ = atone dans l'ordre des intensités. Ce signe, d'un emploi peu fréquent, est usité seulement quand il s'agit d'indiquer la composition d'un groupe métrique.
△ = accent d'intensité.
▲ = accent d'intensité secondaire ou oratoire.

N.B. — Quand plusieurs lignes de chiffres sont placées au-dessous d'un texte transcrit phonétiquement, la première, sauf indication contraire, traduit des durées, la seconde des hauteurs musicales, la troisième des intensités.

Pratiquement, on reconnaîtra toujours la signification des nombres d'après le signe dont ils sont affectés, ◡ ⏑̲ – désignant des durées, ○ ● des hauteurs musicales, ▲ △ des intensités.

II

GÉNÉRALITÉS SUR LA DURÉE

L'élément fondamental du vers, de l'aveu des théoriciens les plus autorisés, est la syllabe. C'est elle que nous nous proposons d'examiner dans sa constitution intime, et nous rechercherons d'abord comment elle se comporte dans la durée. Les questions qui se présentent sont multiples; y a-t-il une valeur spécifique de la syllabe et cette valeur est-elle constante dans toutes les combinaisons que l'on rencontre, ou bien se modifie-t-elle dans certaines conditions qu'on essaiera de déterminer ? quelles syllabes sont courtes et pourquoi ? quelles sont longues et pour quelles causes ? Autant de problèmes qui demandent une réponse.

D'autre part on ne saurait inaugurer cette enquête en produisant dès l'abord des exemples choisis dans le vers lui-même, où les accidents de durée peuvent être troublés par des nécessités d'expression. Il ne peut s'agir non plus de prendre la syllabe pour point de départ des constatations qui serviront de base au présent travail. Il importe au contraire de distinguer soigneusement les éléments, consonnes et voyelles, qui la constituent, de remonter des phénomènes les plus simples à ceux qui le sont moins, d'analyser et de dissocier avant de conclure. Il est donc de toute nécessité de commencer par le français le plus vulgaire, et même d'utiliser des formations factices afin de mieux dégager les lois générales. C'est ce que nous nous efforcerons de faire au cours de ce chapitre, en nous inspirant des modèles fournis par M. l'abbé Rousselot dans l'ouvrage qu'il a consacré à son patois [1]. Il sera ensuite facile d'exposer les conditions de la durée dans le vers, quand on aura commenté les aspects divers qu'elle revêt dans la prononciation la plus courante.

Nous débuterons par les voyelles. Les théories admises avant les travaux qu'a produits la phonétique expérimentale, et qu'on rencontre encore dans la plupart des manuels, sont au nombre de deux, dont la seconde il est vrai ne se différencie de la première que par quelques points de détail. Elles se disputent à l'envi les livres consacrés à l'enseignement du français, tant chez nous qu'en Allemagne. On peut prendre comme type de l'une ces lignes contenues dans la grammaire scolaire de MM. Brachet et Dussouchet [2]. « Il y a six voyelles en français : *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, *y*. Toutes ces voyelles peuvent être brèves ou longues, selon qu'on les prononce vite ou lentement, ainsi *a* est bref dans *patte*, long dans *pâte*; *e* est bref dans *jette*, long dans *fête* ». Cette doctrine a son origine dans une longue tradition qu'on pourrait faire remonter bien au delà de Marmontel et de l'abbé d'Olivet dont les classifications de brèves et de longues reposent sur les mêmes distinctions.

L'autre théorie est celle de phonéticiens modernes, tels que M. Paul Passy en France, MM. Viëtor, Sievers et Beyer en Allemagne. Nous allons essayer de la résumer dans ses traits essentiels, ce qui sera facile, puisqu'elle se présente partout avec des caractères identiques.

1. Abbé Rousselot, *Les modifications phonétiques du langage étudiées dans le patois d'une famille de Cellefrouin.*
2. Brachet et Dussouchet, *Nouveau cours de grammaire française.* Cours moyen, p. 28, 15e édition, 1906.

Selon ces quatre auteurs [1], il faut distinguer des voyelles longues, moyennes et brèves; toute voyelle est brève dans les syllabes finales que ne termine pas une consonne réellement prononcée; dans les syllabes finales terminées par une consonne fricative sonore réellement prononcée, la voyelle est toujours longue, mais l'*r* pénultième n'allonge pas; dans les mêmes syllabes la voyelle est encore longue, quelle que soit la consonne dont elle est suivie, si c'est une des voyelles *ó, ǽ, ã, ẽ, œ̃* ; dans les autres syllabes finales, la voyelle peut être brève ou longue selon les mots : dans les deux derniers cas qu'on vient d'énumérer, la consonne en question reçoit le nom de terminale, qu'elle soit suivie ou non d'un *e* muet; le même *e* muet n'allonge pas la voyelle qu'il suit immédiatement, sauf dans la déclamation. Enfin, dans les syllabes non finales, la durée suit une règle absolument opposée, en ce sens que les syllabes terminées par une consonne ont presque toujours une voyelle brève, et que dans les syllabes terminées par une voyelle, cette voyelle peut être longue, à moins qu'il ne s'agisse des voyelles *ó, ǽ, ã, ẽ, œ̃*, qui sont toujours moyennes, de même que *a* et *e* dans la plupart des cas.

Conformément à ce système, *a* est bref dans *patte*, moyen dans *Paris*, long dans *part* et l'on peut présenter les exemples suivants qui répondent chacun à l'une des catégories qu'on vient de définir.

1° Voyelle brève : *pă* (pas), *tŏ* (tôt), *bŭ* (boue), *amĭ* (ami ou amie), mais *amī* (amie, dans la déclamation), *pŏrt* (porte), *lŭrd* (lourde), *fŏr/sé* (forcé), *lĕv twa* (lève-toi), *lœ mĕm jur* (le même jour).

2° Voyelle moyenne : *ŏtèr* (hauteur), *lŏ̃gèr* (longueur), *lẵsé* (lancer), *bătõ* (bâton), *măsõ* (maçon), *jĕmír* (gémir).

3° Voyelle longue : *kāv* (cave), *rūz* (ruse), *rūj* (rouge), *œ̄y* (œil), *kŏ̄t* (côte), *mă̄t* (meute), *kūt* (coûte), *rā̃p* (rampe), *mē̃s* (mince), *œ̄bl* (humble), *grōsir* (grossir), *krœ̄zé* (creuser).

La théorie qu'on rencontre dans un certain nombre d'ouvrages scolaires allemands [2] ressemble beaucoup à celle que nous venons d'exposer. Celle-ci à son tour offre un certain nombre de points de contact avec la première, et il est facile de voir que non seulement toutes les déterminations des durées moyennes, mais encore un certain nombre de celles des durées longues ou brèves y sont basées sur l'impression auditive produite par le son. Les phonéticiens tout comme les plus humbles profanes ou les auteurs de manuels pour les classes élémentaires reconnaissent que l'*a* n'est point toujours identique à lui-même, que celui de *jatte* n'est point semblable à celui de *hâte*. L'enquête faite au moyen de diapasons à poids glissants placés devant la bouche disposée en forme de résonateur démontre en effet que le premier est plus aigu que le second. Cet écart de timbre qui n'est point particulier à l'*a* tout seul a été pris pour l'indice d'une différence de durée, et la tradition a imposé peu à peu une classification au premier abord très séduisante et qui paraissait satisfaire à tous les besoins de l'esprit. Nous allons examiner quelle en est la valeur, mais en détachant la voyelle de la syllabe dont elle fait partie. Ce procédé nous permettra de savoir s'il y a une durée spécifique de la voyelle, question primordiale qui doit dominer tout ce chapitre : quant aux autres définitions de MM. Viëtor, Sievers, Passy, Beyer, on sera juge de leur exactitude au cours de la discussion qui suivra sans qu'il soit nécessaire de se livrer à des démonstrations spéciales : la réponse sortira elle-même des faits.

Il y a en français non pas six voyelles, comme l'écrivent les grammaires usuelles, mais vingt-deux [3]. En voici la table d'après leur timbre :

Moyennes	Ouvertes	Fermées	Nasales
a (comme dans Paris)	*à* (comme dans char)	*á* (comme dans pâte)	*ã* (comme dans vent)

1. M. Viëtor, *Elemente der Phonetik und Orthoepie* (2e éd., 1887), p. 197-198. Sievers, *Grundzüge der Phonetik* (1885), p. 219. P. Passy, *Les sons du français* (4e éd., 1895), p. 62-65. Beyer, *Französische Phonetik* (2e éd., 1897), p. 93-98.

2. Par exemple Ploetz und Kares, *Kurzer Lehrgang der französischer Sprache* (Berlin, 1904).

3. Sans compter d'innombrables sous-variétés. Le grammairien Boulliette dans la seconde moitié du XVIIIe siècle sentait en effet 9 *è* ouverts (Cf. Abbé Rousselot, *Classification des voyelles* dans la *Revue de phonétique* (I, p. 32).

e (comme dans bévue)	*ȅ* (comme dans cher)	*é* (comme dans causé)	*ẽ* (comme dans vain)
i (— cirer)		*í* (— ami)	
o (— votre)	*ȍ* (— encore)	*ó* (— gigot)	*õ* (— bon)
œ (— jeune)	*œ̀* (— cœur)	*œ́* (— vœu)	*œ̃* (— parfum)
u̯ (— courage)		*ú̯* (— houx)	
u (— curé)		*ú* (— bu)	

J'ai inscrit chacune de ces voyelles une trentaine de fois consécutives et dans une même séance, en mettant entre elles un certain intervalle et en les proférant d'un ton tranquille et égal. Je savais déjà, en instituant cette expérience, que l'oreille ne pouvait juger exactement de l'identité du temps, à quelques centièmes de seconde près : les graphiques devaient montrer, si les définitions traditionnelles étaient justes, que certaines voyelles étaient naturellement (*natura* comme dit Sievers) plus longues que d'autres, et cela d'une façon constante. La mensuration faite d'après le graphique devait aussi me permettre d'établir exactement des différences dont les sens ne jugent qu'obscurément, le silence qui séparait chaque son laissant toute latitude à l'articulation pour s'étendre selon ses nécessités particulières.

VOYELLES MOYENNES				VOYELLES OUVERTES				VOYELLES FERMÉES			
	v. moy.	v. min.	v. max.		v. moy.	v. min.	v. max.		v. moy.	v. min.	v. max.
a	39,5	29	47	*à*	39,5	32	45	*á*	39	32	46
e	31,5	28	36	*ȅ*	30,5	26	36	*é*	31,5	24	38
i	36,5	28	42					*í*	30,5	27	46
o	32	27	37	*ȍ*	31	27	36	*ó*	35	28	41
u̯	30	26	35					*ú̯*	32	27	38
œ	31	27	35	*œ̀*	31,5	28	37	*œ́*	32	28	37
u	30,5	26	35					*ú*	32,5	24	41

VOYELLES NASALES							
	v. moy.	v. min.	v. max.		v. moy.	v. min.	v. max.
ã	31	26	39	*õ*	32,5	29	38
ẽ	33,5	30	38	*œ̃*	33	30	39

On a donc dressé (cf. ci-contre) un tableau dans lequel on indique pour chaque timbre la valeur maxima (v.máx.), la valeur minima (v. min.) et la valeur moyenne (v. moy.) qu'il a atteintes.

On peut constater par les graphiques que jamais une même voyelle ne conserve la même durée, et l'on voit (cf. *a* et *í*) que la différence entre la valeur maxima et la valeur minima approche quelquefois de 20 ^{cs}, en dehors de toute emphase et de toute déclamation. Il ne saurait donc être question de longueur absolue et constante, comme le feraient supposer les déclarations des phonéticiens précités, et il est hors de doute que la prononciation la plus étudiée ne saurait y parvenir. Les valeurs minimas présentent un écart de 3 ^{cs} pour les voyelles moyennes, de 6^{cs} pour les voyelles ouvertes, de 8^{cs} pour les voyelles fermées ; les valeurs moyennes varient de 9^{cs} 5 pour les voyelles moyennes, de 9^{cs} pour les ouvertes, de 8^{cs} 5 pour les fermées sans que ce soient jamais les sons correspondants qui manifestent les intervalles les plus considérables. Tour à tour ce sont les voyelles moyennes, ouvertes ou fermées qui présentent la valeur moyenne, minima ou maxima la plus grande.

D'ailleurs à l'intérieur des deux mots *pat* (patte) et *pát* (pâte) inscrits pareillement un certain nombre de fois à l'appareil et dans l'ordre qu'on vient d'indiquer, si l'*a* du premier est de 11 ^{cs} 5 en moyenne et l'*a* du second de 18 ^{cs} 5, pour les deux mêmes mots enregistrés dans l'ordre inverse, l'*á* est de 13 ^{cs} en moyenne et l'*a* de 20 ^{cs}, ce qui prouve une fois de plus que la durée n'est point stable. Comme on l'exposera plus loin, il faut

attribuer les variations du temps, dans ces deux dernières séries d'expériences, à un mouvement rythmique qui s'est fait sentir à l'insu de l'expérimentateur, et qui frappe le dernier monosyllabe du groupe. En résumé cette première partie de l'enquête confirme pleinement les résultats auxquels était arrivé M. l'abbé Rousselot dans l'étude de son patois : « Je comparai les différents tracés, écrit-il [1], et je fus frappé du désaccord complet qui existe entre la durée des sons et l'idée que je m'en faisais. Des voyelles que je croyais toujours longues sont souvent brèves ; d'autres, où je ne voyais que des brèves, depassent souvent en durée celles que je considérais comme longues. »

Mais comment ces mêmes voyelles se comportent-elles dans les mots ? Deux voyelles de même timbre ou de timbre différent placées l'une au commencement, l'autre à la fin d'un mot sont-elles semblables, manifestent-elles des variations qui ne sont soumises à aucune loi, ou peut-on déterminer un rapport quelconque entre la première et la seconde ? Pour le savoir on a composé des groupes artificiels dont les divers éléments étaient connus par les expériences précédentes, sauf la consonne dont il sera parlé plus loin.

Les voyelles examinées ont été *à* et *á*, *è* et *é*, *ò* et *ó*, *œ̀* et *œ́* et elles ont été inscrites un certain nombre de fois consécutives dans les groupes : *àtà*, *átá*, *átà*, *àtá*, *ètè*, *été*, *étè*, *èté*, *òtò*, *ótó*, *ótò*, *òtó*, *œ̀tœ̀*, *œ́tœ́*, *œ́tœ̀*, *œ̀tœ́*. Il était inutile d'étendre plus loin l'enquête, car il est évident que si toutes ces combinaisons présentent des caractères identiques, on en peut légitimement conclure que *ití* par exemple se comportera comme elles, et d'ailleurs le premier tableau a démontré qu'il n'y a pas de différence de nature entre les voyelles moyennes, ouvertes ou fermées. On a obtenu les résultats suivants où les durées moyennes ont été établies dans chaque groupe, d'abord pour la première voyelle (V. I), puis pour la seconde (V. II) :

	V. I	V. II		V. I	V. II		V. I	V. II		V. I	V. II
àtà	15	21,5	*átá*	16	26	*átà*	15	20	*àtá*	16,5	27
ètè	16	21	*été*	19,5	22	*étè*	17	23	*èté*	17	22,5
òtò	20	22,5	*ótó*	18,5	23,5	*ótò*	15	19	*òtó*	11,5	24
œ̀tœ̀	14,5	22	*œ́tœ́*	18	20,5	*œ́tœ̀*	17,5	19,5	*œ̀tœ́*	15,5	20,5

On voit que partout, et quel que soit le timbre, la dernière voyelle est la plus longue. A vrai dire elle n'a pas une durée constante, malgré l'opinion de Brücke cité par Sievers [2], qui soutenait que la valeur temporelle des voyelles habituellement longues, n'étant jamais dans un rapport du double au simple avec les brèves, présentait du moins une proportion de 5 à 3. L'écart entre la première voyelle et la seconde n'est en effet assujetti à aucune règle fixe, et l'on peut s'étonner que la différence, relativement assez considérable quelquefois, soit ailleurs toute minime. J'ai recommencé plus tard la même enquête sur le groupe *ótó* et j'ai alors obtenu une moyenne de 8^{cs} pour le premier *ó* et de 38^{cs} pour le second. Je ne puis expliquer ce fait que par l'état de fatigue dans lequel je me trouvais le jour où j'avais inscrit, après une série déjà longue d'expériences, les combinaisons qui précèdent, fatigue qui m'avait fait appuyer de façon anormale sur la première voyelle. M. l'abbé Rousselot s'est, lui aussi, trouvé en présence du même phénomène qu'il interprète pareillement [3]. Quoi qu'il en soit, il y a plusieurs choses à retenir du tableau qui précède :

1. Abbé Rousselot, *Mod. phon.*, p. 76.
2. Sievers, *op. cit.*, p. 186.
3. Rousselot, *Mod. phon.*, p. 94.

d'abord que la durée est indépendante du timbre; puis que de deux voyelles placées dans un groupe dissyllabique, c'est la seconde qui est toujours la plus longue [1]; enfin que les diverses valeurs temporelles n'ont rien d'absolu et ne peuvent s'opposer que par comparaison, la combinaison enregistrée gardant sa physionomie particulière même si la finale s'étend jusqu'aux limites extrêmes du souffle.

Toutefois une question se pose encore : si la voyelle finale d'une formation artificielle dissyllabique est toujours plus longue que celle dont elle est précédée, y a-t-il progression dans la durée des voyelles composantes de groupements plus étendus ? La seconde l'emportera-t-elle sur la première, la troisième sur la seconde, et certaines d'entre elles seront-elles affectées d'allongements réguliers selon la place qu'elles occupent ? J'ai donc inscrit des groupes *ata*, *atata*, *atatata* sans qu'ici encore j'aie eu besoin de me livrer à des expériences plus complètes. Si en effet le groupe *ata* se comporte comme *átá*, lequel à son tour obéit aux mêmes règles que *ótó*, on peut conclure que *ótótótó* serait semblable à *atatata*. Les chiffres obtenus ont été ceux-ci :

	V. I	V. II	V. III	V. IV
ata	14,5	17		
atata	9	8	16,5	
atatata	7,5	7	7	17,5

Ces moyennes démontrent que l'allongement affecte régulièrement la voyelle finale, mais qu'il n'est point proportionnel à l'étendue du groupement. De plus, la voyelle prononcée indépendamment de la consonne, ici celle qui précède le premier *t* dans les combinaisons trisyllabique et quadrisyllabique, est légèrement plus longue que les autres [2], règle qui présente peu d'exceptions, comme le fera voir le tableau suivant. Enfin il n'y a pas à place fixe nécessité absolue d'allongement à l'intérieur des formations qui dépassent trois syllabes.

Les généralités qui concernent les voyelles une fois écartées et sauf les observations complémentaires qui s'imposeront au cours des expériences prochaines, nous pouvons maintenant passer à l'étude des consonnes. Nous avons encore eu recours ici à des groupes artificiels, et nous avons distingué entre les consonnes intérieures et les consonnes initiales. Nous commencerons donc par les premières, qui ont été inscrites plusieurs fois selon les schémas *apa*, *apapa*, *apapapa*, *afa*, *afafa*, etc... dont le seul élément inconnu est la consonne. L'enregistrement a été fait dans une seule séance, dans un mouvement autant que possible régulier et en se gardant de toute emphase. Le tableau ci-après (p. 47) indique les moyennes obtenues.

Ces chiffres sont particulièrement instructifs. Ils confirment au point de vue des voyelles les résultats précédents; mais ils permettent d'ajouter que la voyelle non finale a tendance à diminuer de longueur à mesure que le groupe devient plus étendu, et la différence, peu sensible ailleurs, est très notable entre les combinaisons dissyllabique et trisyllabique. De plus les voyelles qui forment syllabe avec une consonne sont souvent un peu plus courtes [3] que la voyelle isolée, et la seconde, dans les formations quadrisyllabiques, est quelquefois, mais non obligatoirement, légèrement plus longue que la troisième. Quant à la voyelle finale, l'étendue du groupement n'a pas d'influence sur sa durée, en ce sens du moins qu'elle a toujours, dans une prononciation dépourvue d'emphase, la valeur temporelle la plus considérable.

Mais les consonnes surtout attirent notre attention. Dans les syllabes intérieures, elles sont parfois égales à la voyelle à laquelle elles sont jointes, rarement plus longues et cela d'une façon minime, le plus souvent moindres de 1 ou 2^{cs}. Dans la syllabe finale, quelle que soit l'étendue du groupement, la consonne est beaucoup plus brève que la voyelle, et sa durée a tendance à diminuer en proportion de la complexité des formations, la différence étant surtout sensible entre les combinaisons dissyllabique et trisyllabique tandis qu'ailleurs elle n'a point la même constance [4].

1. Sauf le cas de déplacement oratoire, comme on le verra plus loin, ou si la voyelle finale, en dehors des groupes artificiels semblables à ceux que nous venons d'utiliser, est un *e* muet (ɑ).
2. Sauf naturellement que la voyelle qui termine le groupe.
3. Ceci n'est plus vrai dans une prononciation lente.
4. M. l'abbé Rousselot l'avait déjà noté : *Mod. phon.*, p. 81.

Donc, remarquons-le ici encore, la valeur temporelle d'un son, soit consonne, soit voyelle, n'est pas absolue, mais au contraire essentiellement variable et ne peut se déterminer que par comparaison. Il tient sans doute au nombre relativement restreint des expériences que, dans le tableau qui suit, la nature des consonnes ne paraisse exercer aucune influence sur leur durée. M. l'abbé Rousselot avait découvert une légère différence de longueur en faveur des continues et des sourdes par rapport aux instantanées et aux sonores; il est vrai que cette différence ne se révélait pas régulièrement dans les tracés qu'il avait obtenus [1].

	V. I	C. I	V. II		V. I	C. I	V. II	C. II	V. III		V. I	C. I	V. II	C. II	V. III	C. III	V. IV
ata	14,5	14,5	17	*atata*	9	7	8	8	16,5	*atatata*	7,5	7	7	5,5	7	8	17,5
apa	16	12,5	22	*apapa*	11	8	11	8	20,5	*apapapa*	13	7	10	5	9	7	22,5
afa	19	13	24	*afafa*	12,5	8	10,5	9	24	*afafafa*	11	9	9,5	4,5	10	8	25
asa	19	14	22	*asasa*	14	8	10	8	22	*asasasa*	14	7,5	9	5	9,5	7	24
aka	16	12,5	24	*akaka*	11	8	9,5	9	21,5	*akakaka*	12	8	8	7,5	8,5	8,5	23,5
aɛa	19,5	14	21,5	*aɛaɛa*	12	8	10	8	21,5	*aɛaɛaɛa*	11	7	8	5,5	8	8	26
ada	20	12	24	*adada*	13	7	9,5	7	23	*adadada*	13	8	8,5	6,5	7	8	31
aba	20,5	11	24,5	*ababa*	9	6	9,5	7	22,5	*abababa*	11	7	9	6,5	7	7	30
ava	22	9	24	*avava*	13	7	9,5	7	23	*avavava*	13	8	8,5	6,5	7	8	31
aza	21	11,5	25	*azaza*	11	8	10	7,5	23,5	*azazaza*	13,5	7,5	9	7	7,5	8	29
aga	14,5	16	23,5	*agaga*	10	9	8	10	23	*agagaga*	11	10	8,5	7	7,5	10	26
aja	20	12	23	*ajaja*	11	8,5	10	7,5	22	*ajajaja*	11,5	7	8	7	7	8	31
ana	15	10,5	22,5	*anana*	11,5	6,5	9	7	19,5	*ananana*	9	7	8	5,5	6	7,5	26,5
aŋa	14	10	28	*aŋaŋa*	13	9	13	6	21,5	*aŋaŋaŋa*	11	8	10,5	6	8,5	8	31,5
ama	24	9	26	*amama*	14	8	8	7,5	24	*amamama*	15	9	8,5	7,5	7	7	30
ala	13	15	29	*alala*	6,5	6,5	7,5	11,5	32	*alalala*	6,5	7	7	6	6	8	28
ara	15	16,5	22	*arara*	6,5	7,5	9,5	11	21	*ararara*	8,5	7	9	7	6	9	25

Dans les formations que nous avons jusqu'ici examinées, les consonnes dans aucun cas ne commençaient le groupe : or il est nécessaire de

1. Abbé Rousselot, *ibid.*, p. 81. Les variations étaient d'ailleurs minimes.

savoir si elles obéissent toujours aux mêmes règles, qu'elles soient prononcées après une voyelle ou qu'elles soient initiales. Il ne s'agit ici bien entendu que de combinaisons séparées l'une de l'autre par un silence, et les circonstances seraient autres si les groupements se succédaient sans arrêt. On a donc procédé ici comme pour les diverses enquêtes qui précèdent : l'on a dressé un tableau où les chiffres indiquent les moyennes des valeurs temporelles pour chacun des sons composants dans les séries : *tata, papa, fafa, sasa*, etc..., dont certains éléments nous sont déjà connus. Les observations sont intéressantes en ce qui concerne le rapport de la première consonne non seulement avec la voyelle qui l'accompagne, mais aussi avec la seconde consonne, et s'il apparaît qu'il n'y a pas de règle absolue, il y a du moins une loi de fréquence qui se révèle à l'examen des tracés.

Toutes ces mesures sont exactes, parce que, à défaut de vibrations qui indiquent pour les consonnes sourdes le commencement de l'articulation, on a eu soin d'inscrire, en plus du souffle nasal et du souffle buccal, les mouvements de la langue ou des lèvres. Or on voit (cf. ci-contre) que, non pas de façon constante, mais dans la plupart des cas, la première consonne est plus longue que la seconde, et aussi que cette première consonne est plus longue que la voyelle qui lui est jointe : il semble qu'il y ait alors comme une hésitation dans la mise en marche de l'appareil phonateur, et le rapport des éléments de la syllabe est souvent différent à l'initiale de ce qu'il est à l'intérieur des groupes.

	C. I	V. I	C. II	V. II		C. I	V. I	C. II	V. II
tata	21,5	12,5	12	23,5	*zaza*	19	12	11	22
papa	18,5	9	11,5	23	*gaga*	12	11,5	15	20
fafa	20	9,5	14,5	24,5	*jaja*	17,5	16	12	25
sasa	20	12	13	24,5	*nana*	12	11	12	25
kaka	16	10	13	24	*mama*	15,5	11	13,5	28
εaεa	21	10	12	25,5	*lala*	11	15	13	33,5
baba	13	12	11	26	*rara*	12	14	11	35,5
vava	19,5	10	12	24	*dada*	15,5	13	12	24

Pour les consonnes redoublées, l'effet en est produit, comme le fait observer M. l'abbé Rousselot [1], par une tension énergique et une tenue prolongée ; nous sommes alors frappés comme de deux sons que l'orthographe marque en répétant le signe graphique, tandis qu'au point de vue organique, il n'y a qu'une seule articulation plus longue. On se rend compte pratiquement qu'il y a

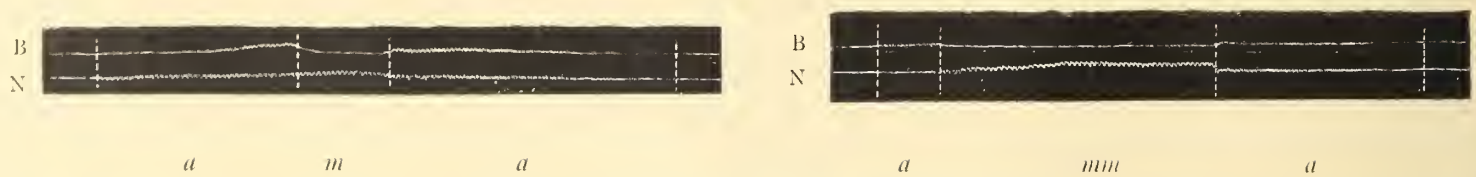


Fig. 21. — Une consonne simple et une consonne double.

une consonne double en la comparant avec sa variété simplifiée (cf. fig. 21). Une série d'inscriptions de combinaisons factices où le sujet a eu la volonté de produire l'effet qu'il s'agissait d'examiner (*appa, adda*, etc...) a fourni des moyennes intéressantes [2] (p. 49).

1. Abbé Rousselot, *Précis de prononciation française*, p. 50. *Principes*, p. 243, 349 sq. et 464. Naturellement la consonne double n'existe qu'entre deux voyelles et non à l'initiale.
2. Sous la rubrique CD se trouve indiquée la durée de la consonne double.

La consonne double est supérieure en durée à la voyelle initiale et à la voyelle finale, mais elle n'a pas de longueur constante et sa valeur temporelle, si on la compare avec sa variété simple (dans les formations *apa, afa*, etc...), n'est jamais exactement le double de celle-ci. Il est également visible que la première voyelle est moins longue devant la consonne double.

	V. I	CD	V. II		V. I	CD	V. II
appa	6	35,5	26,5	*affa*	9,5	28,5	24,5
adda	8	31	20	*assa*	9	31	16,5
amma	10	29	17	*azza*	9	28,5	18
arra	11	26,5	19,5	*aeea*	10,5	31,5	18
alla	10	26	16	*anna*	7,5	27	16,5

Ces observations faites, il est maintenant aisé de passer à l'examen de la syllabe. La mesure de celle-ci s'obtient très facilement si l'on ajoute à la durée de la consonne celle de la voyelle qui lui est jointe. En commençant par les groupes factices qui débutent par une voyelle, on peut donc présenter le tableau ci-après (p. 50).

On peut d'abord noter que les syllabes formées par une voyelle seule sont régulièrement plus courtes que celles qui sont dues à la conjonction d'une voyelle et d'une consonne. En outre, ce sont les syllabes finales, où l'élément principal de durée est la voyelle, qui sont les plus longues. La valeur temporelle, bien entendu, en reste toujours variable et n'a rien d'absolu : il est cependant évident que dans sa relativité même elle n'est point conditionnée par l'étendue du groupe auquel elle appartient, et il n'y pas de loi constante qui l'allonge ou la diminue selon qu'il s'agit d'une formation dissyllabique, trisyllabique ou quadrisyllabique.

Quant aux syllabes intérieures, une fois que nous aurons remarqué qu'elles ont une légère tendance à s'abréger à mesure que la combinaison accroît ses éléments, il nous faudra encore à leur sujet attirer l'attention sur un fait particulier que M. l'abbé Rousselot a déjà mis en évidence [1]. C'est que, dans les groupements de grande étendue, et si l'on prend pour point de départ la dernière syllabe toujours nécessairement longue, il s'établit parfois un mouvement ondulatoire qui frappe d'une légère augmentation de durée, de deux en deux, les syllabes qui précèdent la finale.

Naturellement il n'y a ici rien d'obligatoire, et des successions comme *akakaka* et *ararara* peuvent l'une et l'autre être traduites par le schéma ⏑ ⏑ ⏑—. Mais déjà dans *ajajaja* la seconde syllabe est de 1e plus longue que la troisième, ce qui interrompt légèrement la progression des durées ; dans *agagaga* au contraire elle dépasse de 4es celle dont elle est suivie et forme dans la série un petit sommet, de telle sorte que le schéma qui s'impose se modifie nécessairement et passe de ⏑ ⏑ ⏑— à ⏑ ⏑̲ ⏑—, la dernière syllabe conservant d'ailleurs toute son importance.

Il semble que cette différence temporelle soit encore bien faible pour être sentie à coup sûr par l'oreille, et pourtant elle pourrait fortifier la théorie suivant laquelle le vers français est presque invariablement soumis à un mouvement iambique : « Puisque la dernière syllabe pleine et sonore d'un mot français, écrit M. Wulff [2], à ne pas compter un *e* muet finale atone, est toujours forte, il s'ensuit que, sauf cas spécial,

1. Abbé Rousselot, *Mod. phon.*, p. 83 et 93-94.
2. Fr. Wulff, *La rythmicité de l'alexandrin français*, p. 11.

la pénultième se trouve naturellement faible, celle qui la précède forte, ou facile à rythmiser et ainsi de suite. » Cette question qui devait être indiquée à cette place sera examinée plus loin.

	S. I	S. II		S. I	S. II	S. III		S. I	S. II	S. III	S. IV
ata	14	21,5	*atata*	9	15	24,5	*atatata*	7,5	14	12,5	25,5
apa	16	34,5	*apapa*	11	19	28,5	*apapapa*	13	17	14	29,5
afa	19	37	*afafa*	12,5	18,5	33	*afafafa*	11	18,5	14,5	33
asa	19	36	*asasa*	14	18	30	*asasasa*	14	16,5	14,5	31
aka	16	36,5	*akaka*	11	17,5	30,5	*akakaka*	12	16	16	32
aɛa	19	35,5	*aɛaɛa*	12	18	29,5	*aɛaɛaɛa*	11	15	13,5	34
aba	20,5	35,5	*ababa*	9	15,5	29,5	*abababa*	11	16	13,5	37
ava	22	33	*avava*	13	16,5	30	*avavava*	13	16,5	13,5	39
aza	21	36,5	*azaza*	11	18	31	*azazaza*	13,5	16,5	14,5	37
aga	14,5	39,5	*agaga*	10	17	33	*agagaga*	11	18,5	14,5	37
aja	20	35	*ajajaja*	11	18,5	29,5	*ajajaja*	11,5	15	14	39
ana	15	33	*anana*	11,5	15,5	26,5	*ananana*	9	15	11,5	34
aŋa	14	38	*aŋaŋa*	13	22	27,5	*aŋaŋaŋa*	11	18,5	14,5	31,5
ama	24	35	*amama*	14	16	31,5	*amamama*	15	17,5	14,5	37
ala	13	44	*alala*	6,5	14	33,5	*alalala*	6,5	14	12	36
ara	15	28,5	*arara*	6,5	17	32	*ararara*	8,5	16	18	34
ada	20	36	*adada*	13	16,5	30	*adadada*	13	16,5	13,5	39

Les groupements qui commencent par une consonne se laissent pareillement mesurer au point de vue de la valeur temporelle des syllabes ; il suffit de reprendre le tableau fourni plus haut et d'ajouter à la durée de la consonne celle de la voyelle qui lui est jointe (p. 51).

Dans tous ces exemples, les règles de syllabation que nous avons déterminées persistent. Quoique la première syllabe soit dans sa composition et sous le rapport des sons qui la constituent [1], différente de la seconde, celle-ci n'en est pas moins la plus longue; mais pour certains groupes les

1. Je veux parler des relations temporelles de la voyelle et de la consonne.

chiffres montrent que parfois le retard qui se produit sur la première consonne, par exemple dans les combinaisons *tata* et *zaza*, n'est pas très éloigné de modifier la loi générale : il suffirait d'un minime prolongement de ce retard, dans les deux cas signalés, pour rendre la première syllabe supérieure en durée à la seconde.

	S. I	S. II		S. I	S. II		S. I	S. II		S. I	S. II
tata	34	35,5	*kaka*	26	37	*zaza*	31	32	*lala*	26	46,5
papa	27,5	34,5	*ɛaɛa*	31	37,5	*gaga*	23,5	35	*mama*	26,5	41,5
fafa	29,5	39	*baba*	25	37	*jaja*	33,5	37	*rara*	26	46,5
sasa	32	37,5	*vava*	29,5	36	*nana*	23	37	*dada*	28,5	36

Il reste enfin à préciser de quelle façon se produit la syllabation des consonnes doubles placées entre deux voyelles : il n'y a point là de difficulté capitale.

Reprenons en effet notre définition. Nous avons vu que la consonne double consiste dans une seule articulation de tension plus énergique et de tenue plus prolongée que la simple. D'autre part dans les occlusives la longueur de la tenue qui se produit entre la tension et la détente, enfin dans les continues l'affaiblissement du bruit que l'on constate pendant la tenue, font en sorte que l'oreille distingue deux sons au lieu d'un seul. Il est donc très simple de partager la consonne redoublée en deux parties égales [1] dont la première se joint à la première voyelle et la seconde à seconde. En d'autres termes un groupe *atta* doit être considéré comme l'équivalent d'un groupe *afta*, où l'on n'a aucune hésitation à rattacher l'*f* à la voyelle initiale et l'on peut établir cette série :

Les syllabes ainsi formées sont semblables à celles que nous avons déjà examinées, et dans tous ces groupes, c'est la dernière qui est la plus longue.

	S. I	S. II		S. I	S. II
appa	24	44	*affa*	23,5	39
adda	23,5	35,5	*assa*	24,5	32
amma	24,5	31,5	*azza*	23	32,5
arra	24	33	*aɛɛa*	26	34
alla	23	29	*anna*	21	30

*
* *

Il est pourtant évident qu'une formation factice comme *ata* ne doit pas être très éloignée d'un mot français réel, comme *até* (hâté), et sans tirer argument du fait que *papa* se trouve dans le dictionnaire de l'Académie, il nous faut maintenant chercher à quelles lois de durée obéissent les termes de la langue courante, et si la valeur temporelle des syllabes y est liée soit au timbre, soit à la qualité des sons. On a donc inscrit dans une même séance et en se gardant de la moindre emphase une série de mots très simples et dont voici le court catalogue : *ramás* (ramasse), *ramásé* (ramasser), *ākaj* (encage), *ākajé* (encager), *āplœr* (ampleur),

1. Solution provisoire, la seule acceptable cependant, en l'absence de travaux spéciaux sur la question.

ãplifyé (amplifier), *ãplifikasyõ* (amplification), *batáy* (bataille), *batayõ* (bataillon), *kótyé* (côtier), *kótwayé* (côtoyer), *somèy* (sommeil), *someyé* (sommeiller).

Certains de ces mots, comparés l'un à l'autre, présentent les mêmes sons, mais selon des positions différentes. Dans aucun cependant, l'*e* muet qui termine quelques-uns d'entre eux dans la graphie n'a été prononcé, et l'on a pu dresser le tableau suivant des durées syllabiques [1].

	S. I	S. II	S. III	S. IV	S. V
ramás	22	57			
ramásé	18	21	33		
ãkaj	17,5	55			
ãkajé	13,5	19,5	29,5		
ãplèr	19,5	45,5			
ãplifyé	12,5	20	29,5		
ãplifikasyõ	10,5	18	13	13,5	32,5
batáy	32,5	48			
batayõ	21	15	28		
kótyé	24,5	37			
kótwayé	18	20	26		
somèy	24,5	44			
someyé	19	13,5	28,5		

Toutes les règles que nous avons établies se trouvent ici vérifiées. Il n'y a pas de longueur absolue frappant certaines syllabes, et celles qu'on peut marquer du signe ¯ ne sont telles que par rapport à celles qui les précèdent. La finale de *kotyé* a une valeur temporelle moindre que celle de *ramás*, et pourtant toutes les deux sont longues si on les compare aux initiales. Le graphique indique que dans toute finale, c'est la voyelle qui est l'élément le plus important ; cependant, si l'on considère les tracés des deux mots *ãkaj* et *ãkajé*, on se rend compte qu'une partie de la plus-value de la syllabe qui termine le premier est due à la dernière consonne, car celle-ci n'étant suivie d'aucune voyelle peut s'étendre légèrement, ce qui nous ramène à l'observation de M. l'abbé Rousselot signalée plus haut. D'ailleurs il y a trois sons à prononcer dans un cas contre deux sons dans l'autre et il est légitime que la syllabe la plus complexe soit aussi celle qui dure davantage. Mais ici encore il n'y a rien de constant, comme on peut le voir par la comparaison des mots *ãplèr* et *batáy*.

De plus, dans toute inscription et par conséquent dans les moyennes obtenues, on constate une progression temporelle qui se poursuit jusqu'à la terminaison, sauf trois exceptions qui exigent un commentaire. La première consiste en un léger accident de durée qui frappe la seconde syllabe du mot *ãplifikasyõ*. Étant donnée la place de cet accident, il paraît difficile d'en trouver la cause dans le mouvement ondulatoire que nous avons remarqué à l'intérieur des groupes artificiels polysyllabiques. Il suffit simplement de noter qu'il y a là trois sons à articuler, tandis qu'il n'y en a qu'un dans la syllabe qui précède et deux dans celle qui suit : dans une prononciation rapide il arrive que les divers éléments syllabiques atteignent le maximum de compression à laquelle ils peuvent être soumis, et l'expérience montre que ce maximum est voisin de 5 cs.

Il en résulte qu'on découvre parfois des manières de crêtes temporelles, pour ainsi parler, dont l'existence est conditionnée par la composition des syllabes qui les encadrent; elles ne se présentent d'ailleurs pas comme un phénomène constant. Quant aux deux mots *batayõ* et *someyé*, on remarque que leur syllabe initiale est un peu plus longue que la seconde. Il s'agit ici d'un phénomène connu et que nous avons déjà noté dans les combinaisons artificielles. Nous savons en effet qu'après un silence la consonne première tend à dépasser en durée la voyelle qui lui est jointe, comme s'il se produisait une légère hésitation dans l'attaque. C'est pour cette raison que *batayõ* et *someyé* peuvent être traduits par le schéma ⏑⏑—, tandis que *kótwayé* reste normalement ⏑⏑—.

1. Les chiffres représentent les moyennes de plusieurs expériences.

Mais l'observation la plus importante est que les mots inscrits, au point de vue de la syllabe finale, sont d'une façon générale l'équivalent exact des groupements factices analogues, à savoir que *ramás* est semblable à *ata* (◡—), *āplifyé* à *atata* (◡◡—), comme *āplifikasyō*, si l'on fait abstraction de l'accident accessoire, le serait à *atatatata* (◡◡◡◡—). Si l'on reconnaît par conséquent que dans un mot la syllabe la plus considérable au point de vue temporel est toujours la dernière, du moins dans une prononciation non emphatique, et que cette dernière syllabe est en français celle que les grammairiens désignent sous le nom de tonique, on aboutit à cette proposition qu'*en français, dans des mots prononcés isolément, toute syllabe tonique porte l'accent de durée*, c'est-à-dire *qu'elle est longue*, mais que cette longueur se manifeste selon la loi de relativité que nous avons exposée.

Il reste enfin à dire que la syllabe tonique étant la pénultième dans les mots qui se terminent par un *e* muet, c'est cette syllabe tonique pénultième qui est la plus longue, au cas où l'*e* muet est réellement articulé, ce qui laisse subsister sans correction la formule que nous venons d'écrire. En effet pour les mêmes mots, dans lesquels la prononciation a laissé subsister la voyelle féminine, on se trouve en présence d'un schéma ◡—◡ (cf. tableau).

Cependant il nous faut ici rappeler les règles qu'ont exposées MM. l'abbé Rousselot et Grégoire [1]; elles prouvent une fois de plus que la durée n'est pas liée au timbre. Ils ont démontré que si toute voyelle est longue en syllabe finale, elle y diminue d'importance en raison même de la complexité du groupe dont elle fait partie, que la voyelle obéit en syllabe intérieure ou initiale à une progression qui lui impose une valeur temporelle d'autant plus grande qu'elle est plus voisine de la tonique. Une longue tend donc à devenir de plus en plus brève à mesure que s'accroît le nombre des syllabes dont elle est suivie, ou, si l'on aime mieux, plus le mot s'étend, plus son commencement s'abrège. L'abrègement affecte d'ailleurs non seulement les voyelles mais encore les consonnes.

	S. I	S. II	S. III
ramásœ	16	35,5	18
ākajœ	12	28	17
batáyœ	22	43	16

Les expériences auxquelles nous nous sommes livré à cet égard confirment celles de MM. l'abbé Rousselot et Grégoire. Les tracés qui nous ont servi à dresser les deux précédents tableaux sont ceux que nous utiliserons encore, et, afin de pouvoir en même temps examiner les théories de MM. Viëtor, Sievers, Passy et Beyer, nous y ajouterons les inscriptions prises pour les mots *pat* (patte) et *pát* (pâte), enregistrés dans l'ordre qu'on vient d'indiquer (I) et dans l'ordre inverse (II), *āpl* (ample), *át* (hâte), *átr* (âtre), *àr* (are), *àrbr* [2] (arbre), *ba* (bat), *kót* (côte), *som* (somme). On reconnaîtra que le sort de la voyelle est différent selon la constitution du groupe auquel elle appartient et la place qu'elle occupe, mais que l'abrègement sur lequel on attire l'attention est toujours quelque chose de relatif et non d'absolu. Les chiffres donnés (cf. ci-contre et p. 54) représentent les moyennes de plusieurs séries d'expériences et représentent la durée du son transcrit à gauche dans une colonne spéciale.

	pat I		*pát I*		*pát II*		*pat II*
a	11,5	*á*	18,5	*á*	13	*a*	20
	át		*átr*		*àr*		*àrbr*
á	33,5	*á*	31,5	*à*	37,5	*à*	20

Toutes ces inscriptions, sauf celles de *pat* et *pát* (I et II), qui témoignent d'un mouvement plus rapide, ont été prises dans une seule et même séance. On remarque que dans les monosyllabes (*át* et *átr*, *àr* et *àrbr*) la durée de la voyelle s'abrège en raison du nombre des consonnes qui lui sont conjointes. De même une voyelle d'une sonorité définie, tout comme dans les expériences de MM. Grégoire et l'abbé Rousselot, devient brève à mesure qu'elle se fait suivre d'un plus grand nombre de syllabes, la diminution qui la frappe se laissant d'ailleurs déterminer par comparaison et ne se produisant jamais dans des conditions invariables. Par exemple la voyelle nasale *ã*

1. Grégoire. Variations de durée de la syllabe française : *La Parole*, 1899. Abbé Rousselot. *Précis de prononciation française*, p. 89, et *Principes*, p. 994-995.
2. Je l'ai prononcé à dessein avec un *à* : il est plutôt moyen dans le parler courant.

est de 33^{cs} dans le monosyllabe *āpl*, elle n'est plus que de 19^{cs}5 dans le dissyllabe *āploèr*, de 12^{cs}, 5 dans le trisyllabe *āplifyé*, de 10^{cs}, 5 dans *āplifikasyō* (5 syllabes), et on voit que cette régression est analogue, mais non identique à celle que subit l'*ó* dans les trois mots *kót*, *kótyé*, *kótwayé*. Les voyelles se comportent donc conformément à la règle que nous avons formulée, selon laquelle les syllabes sont d'autant plus longues qu'elles se rapprochent davantage de la tonique.

	āpl	*āploèr*	*āplifyé*	*āplifikasyō*
ā	33	19,5	12,5	10,5
	ramás	*ramásé*		
á	27,5	12		
	àkaj	*ākajé*		
a	39	13		
	kót	*kótyé*	*kótwayé*	
ó	27	14	8	
	ba	*batáy*	*batayō* [1]	
a	21	9	7	
	som	*somèy*	*someyé*	
o	17,5	9,5	8	

Les mêmes observations sont d'ailleurs valables pour les consonnes. Le *k* initial, pour prendre un seul exemple, est de 14^{cs} dans *kót*, de 10, 5 dans *kótyé*, de 10 dans *kotwayé*, mais ici la loi peut être altérée par le retard que manifeste quelquefois la consonne première intervenant après un silence. Dans la dernière syllabe également la consonne perd de sa durée quand elle n'est plus terminale. L'*s* est de 19^{cs}, 5 dans *ramás* et seulement de 15^{cs} dans *ramásé*.

Ce dernier tableau nous permet aussi de contrôler définitivemenr les opinions communes à MM. Viëtor, Sievers, P. Passy et Beyer. En syllabe finale ouverte, c'est-à-dire dans une syllabe finale que ne clôt pas une consonne réellement prononcée, la voyelle, enseignent-ils, est brève, tandis qu'elle est longue quand elle est suivie par une fricative sonore, avec cette exception que l'*r* pénultième ou antépénultième n'allonge pas. Or, si l'*a* de *ākaj* est en effet plus long que celui de *ba* dans les moyennes que nous avons présentées, c'est là seulement un hasard d'expérience que d'autres tracés pourraient contredire, et les lois de la durée ne sont pas celles que ces phonéticiens ont posées. Ils déclarent que les voyelles *ó*, *ǿ*, *ā*, *ē*, *ǣ* sont longues, quelle que soit la consonne consécutive : or, s'il est vrai que l'*ā* de *āpl* a une valeur temporelle considérable, comment se fait-il qu'il dépasse de 6^{cs} l'*ó* de *kót* et qu'il soit inférieur à l'*à* de *àr*; comment se fait-il que deux séries d'inscriptions du mot *pát* (analogue dans sa constitution à *kót* : occlusive + voyelle fermée + occlusive) fournissent les moyennes 18^{cs}, 5 et 13^{cs} pour le son *á*, tandis que pour le mot *át* la moyenne est de 33^{cs}, 5 ?

De même on ne peut dire qu'en syllabe non finale certaines voyelles restent longues, comme le croient les auteurs précités : il n'y a en effet de voyelle longue, du moins dans une prononciation non emphatique, que celle qui se trouve dans la syllabe tonique et par rapport à celles qui la précèdent. Les règles que nous critiquons ici ont donc le tort de classer les voyelles selon des durées spécifiques et constantes, et recouvrent mal les faits auxquels elles prétendent s'appliquer. Quant aux classifications plus simplifiées encore, celles qui considèrent l'*a* comme bref dans *pat* et long dans *pát*, il n'est pas besoin de les discuter aussi longuement. S'il est vrai que la théorie paraît confirmée par quelques exemples, s'il est vrai que *á* dans *pát* (I) est plus long que *a* dans *pat* (I), que l'*á* dans *ramás*, *át*, *átr* dépasse *à* dans *àrbr*, *a* dans *pat* (I) et dans *ba*, que l'*ó* de *kót* l'emporte sur l'*o* de *som*, d'autres constatations laissent voir que la règle est loin d'être absolue : *a* dans *ākaj* est plus long que le même *a* dans *ba*, que *á* dans *pát* (I), *ramás*, *át*; il l'emporte dans *pat* (II) sur l'*á* de *pát* (II), dans *ba* sur l'*á* de *pát* (I et II) et sur l'*à* de *àrbr*; enfin l'*o* de *someyé* est l'exact équivalent de l'*ó* de *kótwayé*.

1. Il s'agit du premier *a*, non du second. Ce tableau et le précédent, dans lequel, pour des commodités de composition, j'ai mis à part mes monosyllabes hors série (*pat*, *pát* etc...), s'appliquent au même groupe de phénomènes. On s'y reconnaîtra facilement.

*
* *

Mais l'accentuation des mots est-elle toujours conforme aux règles que nous avons déterminées ? Nous avons noté qu'un mot de plus de deux syllabes commençant par une consonne peut présenter une première syllabe plus longue que la seconde, la dernière conservant malgré tout l'accent de durée principal, et nous avons remarqué que, à l'intérieur d'une succession polysyllabique (*āplifikasyō*), la syllabe qui contient le plus grand nombre d'articulations est affectée d'une valeur temporelle légèrement supérieure à celle des syllabes qui l'encadrent. Il s'agit donc maintenant d'expliquer ces difficultés et nous rechercherons en même temps quelles modifications produit dans la durée une prononciation emphatique.

Il semble que pour des syllabes isolées la longueur soit en raison même du nombre des éléments composants. Les moyennes obtenues pour *a*, *ǽ*, *ō*, *bra* (bras), *Dyoé* (Dieu), *plō* (plomb), qu'on s'était efforcé de dire dans un mouvement égal, ont été respectivement de 27, 30, 30, 39, 41, 41 cs, c'est-à-dire qu'il y a une supériorité d'environ 10 cs en faveur des émissions de voix les plus complexes. Toutefois la question vaut d'être examinée pour des mots dont la syllabe finale n'est pas celle qui comporte la plus grande quantité d'articulations différentes. On a donc inscrit plusieurs fois ceux-ci : *strapōtē* (strapontin), *krœvé* (crever), *trōpé* (tromper), *eksplwaté* (exploiter), *grēsé* (grincer), dans lesquels, soit à l'initiale, soit à l'intérieur, il y a une voyelle qui s'appuie sur plusieurs consonnes. On a pris trois séries d'enregistrements dont on donne les moyennes ; on a inscrit la première en se gardant soigneusement de toute emphase, la seconde à voix naturelle, la troisième avec une emphase voulue.

1re SÉRIE

	S. I	S. II	S. III		S. I	S. II	S. III
strapōtē	19	20,5	24,5	*eksplwaté*	8	25	30
krœvé	17	28,5		*grēsé*	22	28	
trōpé	19	30					

2e SÉRIE

	S. I	S. II	S. III		S. I	S. II	S. III
strapōtē	24,5	20	35	*eksplwaté*	12	32	32
krœvé	26	28		*grēsé*	26	23,5	
trōpé	24	31,5					

3e SÉRIE

	S. I	S. II	S. III		S. I	S. II	S. III
strapōtē	61	26,5	28,5	*eksplwaté*	9	48	30,5
krœvé	45	28,5		*grēsé*	50	26.5	
trōpé	52	26					

La première série montre que, quel que soit le nombre de ses éléments constitutifs, une syllabe comptant plus de deux sons, du moins dans les mots qui ne sont pas trop longs, peut rester subordonnée en durée à la syllabe finale sans qu'il y ait trouble dans la progression des valeurs temporelles. Mais le second tableau fait voir qu'il n'en est pas toujours ainsi. Dans trois cas sur cinq, où l'accent de durée se maintient sur la dernière syllabe, la différence diminue entre celle-ci et la pénultième. Dans le premier exemple, c'est la première syllabe, composée de quatre arti-

culations, qui l'emporte légèrement sur la seconde, laquelle n'en compte que deux ; dans le cinquième exemple enfin le groupe initial est supérieur de 2cs5 au groupe terminal. Donc, la première série représente les types rythmiques ˘ ˘– (*strapõtẽ*, *eksplwaté*) et ˘– (*kroevé*, *trõpé*, *grẽsé*). Mais la deuxième série, qui possède les mêmes types ˘ ˘– (*eksplwaté*, où la finale seule est sentie comme longue, puisqu'elle précède immédiatement le silence) et ˘–(*kroevé* et *trõpé*), connaît aussi les dispositions ˘̲ ˘– (*strapõtẽ*) et – ˘ ou – ˘̲ (*grẽsé*).

La transformation des combinaisons originaires est encore bien plus marquée dans la troisième série où l'emphase voulue rend les syllabes de sons composants nombreux beaucoup plus longues que leurs voisines, de telle sorte que l'on obtient les types rythmiques – ˘ (*kroevé*, *trõpé*, *grẽsé*) – ˘ ˘̲ (*strapõtẽ*) et ˘– ˘̲ ou ˘– ˘ (*eksplwaté*). En d'autres termes, tout mot qui s'achève régulièrement par une longue perd son accent naturel sous l'influence de l'effort déclamatoire, et l'on voit apparaître, outre des formations inattendues comme – ˘ ˘̲ (*strapõtẽ*), des combinaisons – ˘ et ˘– ˘, réservées dans la prononciation courante aux mots terminés par un *e* muet.

strapõtẽ	S. I	S. II	S. III	*grẽsé*	S. I	S. II	
1re fois	25	22	36	1re fois	45	50	
2e fois	59	25	30	2e fois	48	48	
3e fois	63	28	27	3e fois	47	25	

L'important phénomène que nous venons de noter mérite d'être minutieusement décrit. Nous avons donc essayé de le reconstituer exactement et de le suivre pas à pas dans son développement ; nous avons pris trois inscriptions différentes de chacun des deux mots *strapõtẽ* et *grẽsé*, chaque fois avec une emphase plus grande. Le tableau ci-contre indique comment l'accent se déplace.

Les types rythmiques sont donc pour le premier mot ˘̲ ˘– (I) – ˘ ˘̲ (II) [1] – ˘ ˘ (III), pour le second ˘– (I) ˘̲– (II) – ˘ (III), ou, si l'on aime mieux, l'effort déclamatoire allonge d'autant plus une syllabe non tonique qu'il est plus fort, et l'on pourrait par ces exemples concevoir une série d'expériences où l'on verrait augmenter en durée, centième de seconde par centième de seconde, la syllabe atone qui s'accroît aux dépens de la dernière, augmentation qui passe nécessairement par l'égalité temporelle, comme le montre le précédent tableau. En résumé, toute déclamation emphatique change plus ou moins, selon le caractère de l'expression, le rapport normal des syllabes.

Il faut cependant indiquer quels éléments profitent de l'accroissement que nous venons de signaler, s'il s'étend également à tous, ou seulement à quelques-uns. Nous avons donc repris les tracés qui nous ont servi à mesurer les durées dans les mots *strapõtẽ*, *kroevé*, *trõpé*, *eksplwaté*, *grẽsé* ; nous ne comparons entre elles que la première et la troisième série, en inscrivant dans la seconde colonne la syllabe qu'il s'agit d'examiner, dans la troisième la valeur de ses consonnes prises en bloc (C), et dans la quatrième celle de sa voyelle (V) :

1re Série				3e Série			
		C	V			C	V
strapõtẽ	*stra*	13,5	5,5	*strapõtẽ*	*stra*	45	16
kroevé	*kroe*	12	5	*kroevé*	*kroe*	35	10
trõpé	*trõ*	11,5	7,5	*trõpé*	*trõ*	37,5	14,5
eksplwaté	*splwa*	18	7	*eksplwaté*	*splwa*	32	16
grẽsé	*grẽ*	9	13	*grẽsé*	*grẽ*	28	22

Ce sont donc les groupes de consonnes [2] qui, dans une prononciation emphatique, profitent plus que les voyelles [3] de l'effort produit par la voix.

1. Pratiquement, dans le cours du volume, des formations semblables seront notées ˘̲ ˘–, afin de bien marquer la place ordinaire de l'accent.
2. Cf. Roudet, *Éléments de phonétique générale* (1911), p. 250, et *Revue de philologie française*, 1907, p. 312 et sq.
3. L'emphase généralement ne modifie pas le rapport des voyelles entre elles, la voyelle originairement tonique, mais non la syllabe dont elle fait partie, restant longue. Cf. chap. XII.

Dans les cinq mots enregistrés, l'accroissement est à peu près du triple pour les groupes de consonnes, tandis qu'il est du double environ pour les voyelles. En outre, pour les mots qui débutent par deux consonnes, ce n'est jamais la première, comme on s'en rend compte par l'examen du tracé, qui profite le plus de l'augmentation subie ; s'il y en a plus de deux, c'est toujours la dernière et quelquefois en outre la première qui s'allongent plus que les autres. Enfin, dans un mot polysyllabique, c'est généralement la syllabe initiale qui est frappée par le déplacement de l'accent temporel ; il y a toutefois exception si ce mot commence par une voyelle autre qu'une nasale : en ce cas, l'allongement oratoire peut atteindre les consonnes initiales de la seconde syllabe (fig. 22). Toutes ces particularités seront exposées avec plus de détails dans les chapitres où

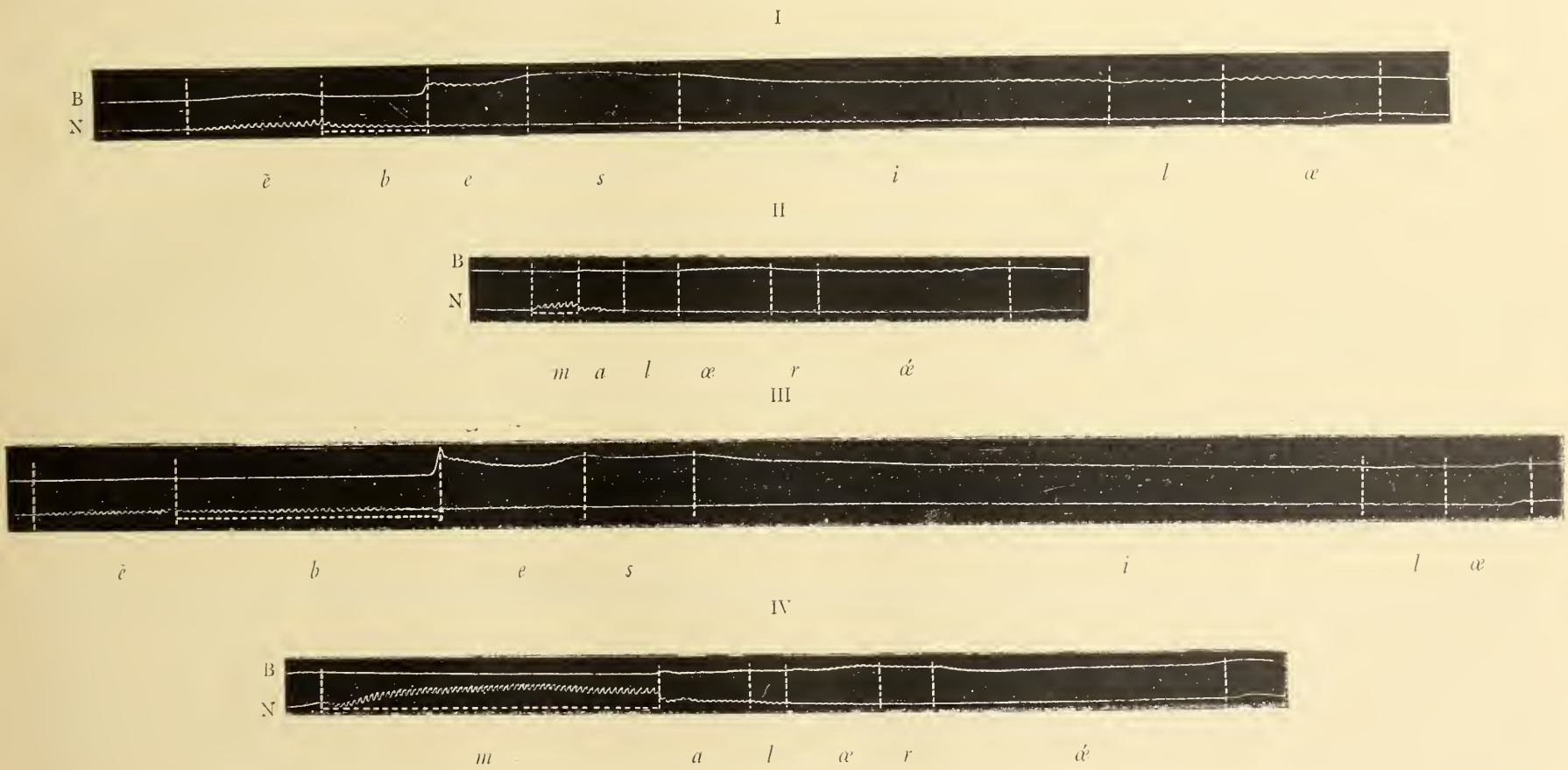


FIG. 22. — Les mots *imbécile* (I et III) et *malheureux* (II et IV) inscrits selon deux prononciations différentes. Les tracés I et II représentent une articulation normale, les tracés III et IV une articulation emphatique. Sous l'effort oratoire les consonnes soulignées d'une ligne horizontale pointillée prennent une ampleur considérable et l'emportent de beaucoup en durée sur la voyelle avec laquelle elles forment syllabe. Au contraire, en l'absence de toute emphase, la consonne et la voyelle possèdent une valeur temporelle sensiblement égale, ou bien c'est la voyelle qui domine.

l'on s'occupe spécialement du vers. Il suffit pour le moment de retenir que l'emphase peut faire remonter l'accent temporel de plusieurs syllabes, sous soit forme d'accent accessoire, soit en dépouillant totalement de sa durée normale la dernière syllabe.

Du même coup, nous pouvons expliquer l'exception que nous avons relevée quelques pages plus haut dans les groupes artificiels commençant par une consonne et dans les mots *batayõ* et *someyé* pour lesquels nous avons trouvé ces temps moyens :

ba	*ta*	*yô*
21	15	28
⏑̲	⏑	—
so	*me*	*yé*
19	13,5	28,5
⏑̲	⏑	—

L'absence de progression de la première à la seconde syllabe, la prédominance, dans la première, de la consonne sur la voyelle, étaient dues tout simplement à un effort déclamatoire dont le sujet ne s'était pas rendu compte : les consonnes initiales suivent en effet les règles que nous venons d'exposer pour les groupements complexes, elles s'allongent seulement quand on articule avec une certaine solennité. L'explication du phénomène n'est donc pas douteuse. Ce n'est pas une nécessité de leur propre nature qui force les consonnes par lesquelles commence un mot à augmenter leur valeur temporelle, puisque, dans les inscriptions prises, toutes ne l'ont pas fait, et puisque tout effort emphatique amène nécessairement les mêmes résultats, de telle sorte qu'on peut sûrement conclure de la cause à l'effet.

Faut-il dire de plus que nous ne partageons point l'avis de M. l'abbé Rousselot ? « De ce que tous les éléments du langage ont une certaine durée, écrit-il [1], il ne s'ensuit pas que l'on attribue à tous une quantité, c'est-à-dire que l'on fasse attention au temps. En français, nous ne tenons pas compte des consonnes, et c'est seulement d'après les voyelles que nous jugeons les syllabes longues en brèves. Ainsi *stra-ti-fié* commence par deux brèves, tout comme *a-ti-fé*, *str* ne comptant pas pour nous ; la première syllabe d'*As-clé-pia-de* n'est pas allongée par l'*s* qui suit l'*a* ; et, si nous voulions une syllabe longue, c'est l'*a* que nous allongerions, *ās*. »

Or, nous avons vu et nous verrons encore que dans la prononciation française normale, une voyelle initiale ne peut être allongée autrement que par un effort quasi inconnu à la langue courante (cf. *eksplwaté*), sauf quand il s'agit d'une nasale. Enfin, pour un mot comme *stratifié*, s'il est prononcé sans emphase, j'ai le sentiment très net du travail articulatoire que les consonnes réclament; si au contraire la voix exagère l'expression, je me rends très bien compte, — les travaux de M. Grammont [2] sur le vers français prouvent qu'il en est de même pour lui —, qu'il y a quelque chose de changé dans la constitution de la syllabe. Dans les deux cas, il ne semble pas qu'on puisse faire abstraction des consonnes dans le calcul de la durée.

Nous appellerons donc accent oratoire le déplacement temporel qui se produit toutes les fois que la prononciation sort du ton familier et qui peut aller jusqu'à modifier complètement le rapport ordinaire des syllabes.

*
* *

Nous avons établi jusqu'ici qu'en règle générale, et sauf les cas qu'on vient de définir, la finale d'un mot est toujours longue. Il reste à savoir comment se comportent des mots groupés, si l'accent demeure pour chacun d'eux à sa place ordinaire, enfin s'ils subsistent tels qu'ils sont quand on les articule isolément. D'où la nécessité d'une dernière enquête qui portera d'abord sur des agglomérations réduites pour s'étendre ensuite à des phrases entières.

1. Abbé Rousselot, *Principes*, II, p. 993. Ce n'était là, me fait observer M. l'abbé Rousselot, qu'une impression purement subjective et non le résultat d'une enquête expérimentale. D'ailleurs, l'opinion de M. l'abbé Rousselot se justifie sous un certain point de vue. Cf. ch. XII.

2. M. Grammont, Le vers français, cf. en particulier le chapitre sur l'allitération.

Nous avons d'abord comparé les mots *avã* (avant), *mezõ* (maison), *lesé* (laissez), *kafé* (café), *aba* (abat), avec des locutions où ils entrent en composition : *avã gard* (avant-garde), *avã-kuràr* (avant-coureur), *mezõ noèv* (maison neuve), *mezõ superb* (maison superbe), *dus mezõ* (douce maison), *lese pásé* (laissez passer), *kafe kõsèr* (café concert), *aba júr* (abat-jour), et nous y avons ajouté d'autres groupements où nous avons varié la place des divers éléments : *ã bra v om* (un brave homme), *ã nom brav* (un homme brave), *ã lúr martó* (un lourd marteau), *ã martó lúr* (un marteau lourd), *lœ mãjé* (le manger), *mãje là* (mangez-le), *lœ bueé* (le boucher), *buee lœ* (bouchez-le). Il y a eu plusieurs inscriptions dont on a pris les moyennes, syllabe par syllabe, et l'on en a dressé le tableau ci-après ; on indique en même temps, pour chaque mot ou groupe de mots, le type rythmique (TR) qui ressort des durées.

	S. I	S. II	S. III	S. IV	T.R.		S. I	S. II	S. III	S. IV	T.R.
avã	9	34			∪–	*kafe kõsèr*	9,8	12	16,5	36,5	∪∪∪–
mezõ	16	32			∪–	*aba júr*	6,5	16,5	44,5		∪∪–
lesé	16,5	35			∪–	*ã bra vom*	7,5	16,5	49,5		∪∪–
kafé	17	31,5			∪–	*ã nom brav*	4,5	14,5	57		∪∪–
aba	6,5	36,5			∪–	*ã lur martó*	6	12	20,5	38,5	∪∪∪–
avã gardoe	5	17	31	14	∪∪–∪	*ã martó lur*	6,5	15,5	16	45,5	∪∪∪–
avã kuràr	4,5	13	14	40,5	∪∪∪–	*lœ mãjé*	7,5	17,5	33		∪∪–
mezõ nàv	10	12	42		∪∪–	*mãje lœ*	11	13,5	34		∪∪–
mezõ superb	9	11,5	13,5	46,5	∪∪∪–	*lœ búeé*	7	16,5	38,5		∪∪–
dus mezõ	16	16	25,5		∪∪–	*buee lœ*	10	15	32,5		∪∪–
lese pásé	11	11	16	31	∪∪∪–						

Dans toutes ces agglomérations, dont la plus étendue, il est vrai, ne dépasse pas quatre syllabes, c'est la dernière syllabe qui porte l'accent temporel, quel que soit le mot qui termine la locution enregistrée, et il n'y aurait d'exception que si cette syllabe était constituée par une consonne accompagnée d'un *e* muet. *Avã*, quand on l'isole dans la prononciation, a sa dernière syllabe longue ; mais elle ne l'est plus dans *avã kuroèr*, groupe nouveau où la progression s'établit de l'initiale à la finale, celle-ci étant seule affectée par l'accent de durée ; il en est de même si l'on compare les mots *mezõ*, *kafé*, *aba*, *lesé* avec les composés *mezõ noèv*, *mezõ superb*, *lese pásé*, *kafé kõsèr*, *aba júr*.

C'est en effet la place du terme qui importe plus que le terme lui-même, comme on peut s'en rendre compte par les groupements dont les éléments sont identiques, mais sont situés différemment selon les cas. Que la finale soit en position seconde (*mezõ*) ou troisième (*dus mezõ*), elle est toujours longue ; *lur* porte l'accent temporel dans *ã martó lúr*, mais non plus dans *ã lur martó*, tout simplement parce qu'il termine la première locution, tandis qu'il ne termine pas la seconde. En d'autres termes, plusieurs mots étroitement rapprochés par le sens s'unissent dans la pronon-

ciation pour former un organisme complet ; ils s'ordonnent de telle façon qu'il n'y a plus qu'un mot unique dont la dernière syllabe seule est longue, ou l'avant-dernière quand il y a un *e* muet à la finale.

Enfin, il faut noter que l'accent de durée est indépendant des formes grammaticales. La phonétique historique montre parfaitement que *le*, *ce*, *je* sont des formes atones ; cependant la prononciation peut les rendre toniques : tout dépend des habitudes du langage moderne et des conditions de l'expression courante. Je ne vois pas d'exemple de *je* tonique à la fin d'un groupe polsyllabique ; mais *ce*, atone dans *est-ce*, ne l'est pas dans *sur ce* et les exemples contenus dans le tableau précédent (*mãjé lœ*, *bueé lœ*) nous présentent une syllabe terminale sur laquelle insiste fortement la voix : la forme étymologiquement atone a été, par le développement de la langue, introduite dans des formations où la prononciation la rend nécessairement tonique.

Mais toutes les observations que nous venons de présenter s'appliquent-elles à des faits d'une régularité absolue ? Dans les tracés que nous avons obtenus, il y en a un petit nombre que nous n'avons pas utilisés dans le calculs de nos moyennes. Les voici :

me	*zõ*	*su*	*perb*
14	10	15	39
⏑̲	⏑	⏑	—
le	*se*	*pa*	*se*
13	9	18	41
⏑̲	⏑	⏑	—
le	*se*	*pa*	*sé*
10	16	11	29
⏑	⏑̲	⏑	—
œ̃	*mar*	*to*	*lúr*
5	18	14	33
⏑	⏑̲	⏑	—
œ̃	*lúr*	*mar*	*tó*
8	21	17	37
⏑	⏑̲	⏑	—

Les difficultés s'expliquent aisément par ce que nous savons déjà. Étant donné en effet que dans les deux premiers tracés la consonne initiale dépasse légèrement en valeur temporelle la voyelle qui lui est jointe, il faut reconnaître dans le faible allongement noté par le signe ⏑̲ un déplacement oratoire de tout point semblable à ceux déjà déterminés et qui se manifeste dans le mot métrique de la même façon que dans le mot grammatical. Les trois derniers exemples peuvent être rapprochés des groupements artificiels *apapapa*, *atatata*, etc. où nous avons constaté sporadiquement la présence d'un accent accessoire antépénultième, accent subordonné à celui qui termine le groupe.

D'autres explications cependant sont également possibles et beaucoup plus vraisemblables. Les lectures étendues faites pour le vers prouvent que la voix a besoin de prendre des points d'appui assez fréquents ; dans une prononciation non soutenue ils peuvent être d'importance assez minime et la dernière syllabe du membre rythmique demeure la plus longue : il n'est toutefois pas étonnant que le temps marqué secondaire tombe de préférence sur les fins de mot intérieures du groupe et laisse subsister comme le souvenir de ce qu'aurait été l'accentuation normale dans le mot isolé. C'est l'interprétation qui nous semble la plus convenable pour les exemples troisième et cinquième. Pour le quatrième, le tracé, qui indique une égalité de durée de l'*m*, de l'*a* et de l'*r*, exclut l'hypothèse d'un déplacement oratoire : il s'agit d'un allongement semblable à celui que nous

avons déjà noté à la seconde syllabe du mot *āplifikasyõ*; il est dû à la pluralité des sons composants, plus nombreux dans *mar* que dans les syllabes voisines : l'accent secondaire n'est guère ici qu'une apparence. Nous verrons d'ailleurs que dans une déclamation solennelle, par le fait même qu'elle est nécessairement plus lente, de tels accidents tendent à disparaître.

Il reste à savoir si les groupes métriques sont susceptibles d'une étendue illimitée, si dans une phrase la réduction que nous avons observée et qui s'opère à partir et en avant de la tonique terminale établit de la première à la dernière syllabe une progression temporelle, ou si au contraire cette progression se trouve interrompue et pour quelles causes. Il faut ici distinguer entre les diverses expressions qui se manifestent dans le langage, entre l'allure rapide de la conversation courante et le ton soutenu du discours solennel : dans toutes les expériences dont on va donner le résultat, on a soigneusement éliminé l'emphase, élément de trouble et de désordre dont les caractères nous sont du reste connus.

Soient donc des phrases d'une banalité voulue, et qui, comme telles, ne laissent place à aucune intonation pathétique. Toutes ont été articulées d'un ton extrêmement simple, et l'on s'est efforcé de se rapprocher le plus possible des conditions du langage familier, avec toute la vitesse de prononciation qu'il comporte. Ces phrases ont été en partie composées de mots déjà analysés. Ce sont les suivants : *lœ strapõtẽ e til besé* (le strapontin est-il baissé), *il krœva la pó d(œ) sõ tābúr* (il creva la peau de son tambour), *il trõpa tut(œ) le-zesperās(œ)* (il trompa toutes les espérances), *il eksplwata lõtã le min(œ)* (il exploita longtemps les mines), *il grẽsa de dã vẽ fwa* (il grinça des dents vingt fois). Les chiffres représentent les moyennes de plusieurs inscriptions :

I.	*Lœ*	*stra*	*põ*	*tẽ*	*e*	*til*	*be*	*se*	
	11	17	13	10,5	4,5	10,5	15	22	
	◡	◡̲	◡	◡̲	◡	◡	◡	—	
II.	*Il*	*krœ*	*va*	*la*	*pó*	*d(œ)*	*so*	*tã*	*búr*
						tsôn			
	9	14	9	8	12	15		16	27,5
	◡	◡̲	◡	◡	◡	◡		◡	—
III.	*Il*	*trõ*	*pa*	*tut*	*le*	*zes*	*pe*	*rã*	*s(œ)*
	9	18,5	11	15	10,5	13,5	15,5	33,5	
	◡	◡̲	◡	◡̲	◡	◡	◡	—	
IV.	*I*	*lek*	*splwa*	*ta*	*lõ*	*tã*	*le*	*mi*	*n(œ)*
	4	13,5	20,5	10	11,5	12,5	22	34	
	◡	◡	◡̲	◡	◡	◡	◡	—	
V.	*Il*	*grẽ*	*sa*	*de*	*dã*	*vẽ*	*fwa*		
	9	18,5	10	11,5	13	17	29		
	◡	◡̲	◡	◡	◡	◡	—		

Les mots *strapõtẽ, kroeva, trõpa, eksplwata, grẽsa* ont été insérés dans ces phrases assez loin de la finale. La réduction de durée exercée par la syllabe finale et à son profit sur les syllabes antécédentes ne s'effectue qu'à partir de la troisième brève qui précède la longue terminale, comme le prouvent les successions :

e	*til*	*be*	*sé*
◡	◡	◡	—

po	*tsõ*	*tã*	*búr*
◡	◡	◡	—
le	*ʒes*	*pe*	*rãs*
◡	◡	◡	—

Dans cette limite la progression s'est établie pour toutes les syllabes, quel que fût le nombre des sons composants. Ailleurs il semble que les chiffres présentent un certain désordre. Mais il n'en est rien et la solution des difficultés constatées est aisée à fournir. On la découvre sans peine si l'on se souvient de l'observation que nous avons déjà présentée, à savoir que le maximum de la compression à laquelle peut être soumise une articulation oscille autour de 5 cs. Dans une prononciation très rapide, ce maximum de compression est atteint, et les durées syllabiques varient suivant le nombre des articulations combinées que l'éloignement de la finale accentuée ne permet pas de réduire. Les accidents accessoires des phrases inscrites trouvent donc leur explication dans les raisons qu'on vient d'indiquer. Si l'on remonte avant la finale plus haut que la troisième syllabe brève, la progression peut donc s'établir encore, mais seulement, dans la majeure partie des cas, si les éléments constitutifs des syllabes sont en nombre égal. D'après cette règle, et pour s'en tenir au premier exemple, *stra* est plus long que *põ*, et *tẽ* que *e*, parce que *stra* et *tẽ* comptent plus d'articulations que *põ* et *e* qui les suivent immédiatement. Mêmes remarques dans les autres phrases pour *krœ̀*, *trõ*, *tut*, *splwa* et *grẽ*.

Si nous passons maintenant au débit solennel, les distributions de la durée nous paraîtront un peu différentes. Il est assez difficile d'éliminer d'une telle prononciation, qui se rapproche beaucoup de celle du vers, toute teinte emphatique, et pour les exemples qui vont suivre nous avons fait un choix entre un grand nombre d'inscriptions. Du moins celles que nous avons conservées sont totalement exemptes d'emphase, car nulle part il ne s'y rencontre une consonne dont la durée dépasse celle de la voyelle qui lui est conjointe. Le choix auquel nous nous sommes livré nous a paru nécessaire, afin de ne présenter que des faits de même nature, les caractères de la prononciation emphatique, que nous retrouverons ailleurs, ayant déjà été déterminés. Les phénomènes que nous allons examiner apparaîtront ainsi sans être défigurés ni amoindris par des accidents d'un autre ordre.

Les phrases enregistrées sont extrêmement simples, et l'expression que la voix leur a donnée correspond assez peu à leur sens intime, mais cette discordance même est intéressante. Elle montre que la position des accents dans le discours, indépendante des mots eux-mêmes, est en relations étroites avec la signification qu'on leur accorde : celle-ci peut varier à l'infini selon la volonté de celui qui parle. Une même phrase peut être dite sur un ton tragique, épique, naïf, familier ou comique, être lue comme un article de journal ou une péroraison d'oraison funèbre : bien entendu il y aura contre-sens chaque fois que la prononciation n'évoluera pas dans les limites que fixe la raison. Mais de cela nous n'avions point à nous occuper ici, puisqu'il ne s'agit que de la couleur extérieure du langage et non des idées qu'il traduit : c'est à propos du vers que nous rechercherons les conditions de l'accord nécessaire entre le sens et l'expression. Nous avons seulement voulu comparer le ton de la conversation avec le ton du discours soutenu : les cinq courtes formules que nous avons commentées plus haut pourraient être articulées comme celles que l'on va examiner, et réciproquement. D'ailleurs entre ces deux dictions extrêmes il y a encore place pour une foule de débits intermédiaires et pour un grand nombre de nuances : on se contentera des faits les plus généraux.

Voici le court catalogue des phrases inscrites [1] : *œ̃ nom bõ e ẽtelijã* (un homme bon et intelligent), *œ̃ nom bõ e rœ̃markablœmã tẽtelijã* (un homme bon et remarquablement intelligent), *œ̃ lur martó byẽ nãmãeé* (un lourd marteau bien emmanché), *œ̃ lur martó byé nãmãeé sœ truvè dã sa mẽ* (un lourd marteau bien emmanché se trouvait dans sa main), *œ̃ navoka ẽkapablœ* (un avocat incapable), *œ̃ navoka ẽkapablœ dœ pledé* (un avocat incapable de plaider), *œ̃ navoka ẽkapablœ̃ dœ̃ pledé run moves kóʒ* (un avocat incapable de plaider une mauvaise cause). Les mensurations obtenues ont été les suivantes :

1. Les *e* muets qui ne sont pas transcrits phonétiquement n'ont pas été prononcés.

I.	*œ̃*	*nom*	*bõ*	*e*	*ẽ*	*te*	*li*	*jã*						
	8	18	50	12	12	12	13	40						
	◡	◡	—	◡	◡	◡	◡	—						
II.	*œ̃*	*nom*	*bõ*	*e*	*rœ̃*	*mar*	*ka*	*blœ*	*mã*	*tẽ*	*te*	*li*	*jã*	
	8	19	50	10	10	11	11	13	34	14	13	13	53	
	◡	◡	—	◡	◡	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	
III.	*œ̃*	*lur*	*mar*	*tó*	*byẽ*	*nã*	*mã*	*ɛé*						
	9	19	19	32	20	19	19	35						
	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—						
IV.	*œ̃*	*lur*	*mar*	*tó*	*byẽ*	*nã*	*mã*	*ɛé*	*sœ*	*tru*	*vè*	*dã*	*sa*	*mẽ*
	12	20	20	35	14	13	17	45	14	21	43	16	16	58
	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—
V.	*œ̃*	*na*	*vo*	*ka*	*ẽ*	*ka*	*pa*	*blœ*						
	10	14	16	24	12	14	29	19						
	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡						
VI.	*œ̃*	*na*	*vo*	*ka*	*ẽ*	*ka*	*pa*	*blœ*	*dœ*	*ple*	*dé*			
	8	10	12	30	14	15	26	12	12	14	45			
	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	◡	—			
VII.	*œ̃*	*na*	*vo*	*ka*	*ẽ*	*ka*	*pa*	*blœ*	*dœ*	*ple*	*dé*	*run*	*mo*	*vès*	*kóz*
	8	13	16	36	8	14	30	12	13	24	30	12	13	15	64
	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—

On peut noter que lorsque la phrase s'allonge, l'accent devient intérieur, mais ne disparaît pas (cf. le mot *ẽkapablœ* ◡ ◡ — ◡ dans les exemples V, VI, VII). A l'inverse en effet de ce qu'on constate dans une prononciation familière et rapide, on ne se trouve plus en présence d'une suite étendue de syllabes à peu près égales en valeur, dont les faibles variations de durée sont causées par des différences de constitution organique, et qui présentent en leur fin une longue nettement caractérisée, mais unique. Il y a au contraire une série de petits groupements dont chacun, composé d'une succession de brèves, se termine par un accent temporel qui le sépare du groupe suivant; chaque membre ainsi formé paraît indépendant de ceux qui l'entourent. S'il est vrai que le temps marqué qui clôt la phrase l'emporte généralement sur ceux que l'on rencontre à l'intérieur, du moins ce n'est pas, comme on peut s'en rendre compte, une règle absolue (cf. exemple I), et il y a des coupes non finales qui dépassent en durée la dernière syllabe.

Ce morcellement n'est d'ailleurs ni arbitraire ni purement mécanique. Il ne procède pas, du moins pas forcément, et l'examen du vers nous montrera combien c'est là un fait rare, par un mouvement ondulatoire et binaire que certains théoriciens ont désigné comme le rythme essentiel de la langue française. Il est fondé sur les coupes naturelles du sens, de telle sorte que chaque fragment établi par la voix forme un ensemble cohérent. Mais il faut bien s'entendre, et il n'y a pas de règles absolues, ou, si l'on veut, les règles admettent des exceptions qu'il est aisé d'expliquer. L'article, le substantif et l'adjectif qualificatif composent, peut-on dire, un ensemble cohérent, et par conséquent un groupe rythmique, mais seulement à condition qu'il n'y ait pas dans le membre ainsi constitué une trop longue succession de syllabes brèves qui transformeraient

l'ordre en anarchie. *Oẽ nom bõ* forme un fragment parfait, mais *œ̃ navoka ẽkapablœ*, d'une valeur grammaticalement identique, — il s'agit toujours d'une diction soutenue et lente — en forme deux, parce qu'une série de huit syllabes est trop étendue pour ne pas se scinder naturellement quand il n'y a pas contresens. La même remarque s'applique aux fins de phrase *rœmarkablœ̃mã tẽtelijã* (ex. II) et *byẽ nãmãeé* (III); les mots composants s'y trouvent dans des rapports grammaticaux semblables, mais la première se divise, tandis que la seconde reste unie.

Les observations exposées peut-être un peu longuement au cours du présent chapitre, et dont on a pu saisir tout l'intérêt, étaient nécessaires. En partant des phénomènes les plus simples pour remonter aux plus complexes, on a pu déterminer tour à tour comment se comportent dans le temps la voyelle et la consonne, d'après quelles règles elles se combinent et comment les combinaisons mêmes se modifient selon l'expression que leur donne la voix. On a montré successivement de quelle façon s'ordonnent les différentes syllabes d'un même mot et les différents mots d'une même phrase. On a prouvé que les variations auxquelles peut être soumis le discours amènent des changements notables dans la constitution des syllabes et dans les conditions de leur succession. Il ressort des constatations faites qu'en français la durée n'est pas un élément négligeable, qu'il y a au contraire dans notre langue un accent temporel reparaissant à des intervalles plus ou moins éloignés, mais sans qu'on puisse jamais reconnaître à la syllabe longue une valeur spécifique et constante. On pourra donc maintenant entreprendre l'étude du vers dont les particularités s'éclaireront à la lumière de la précédente enquête : on notera plus facilement les différences et les ressemblances qu'il présente avec le parler courant.

III

LE RYTHME TEMPOREL

Les théoriciens du vers français peuvent se diviser en trois catégories : les uns n'accordent aucune importance à l'accent et nient qu'il soit un facteur du rythme ; les autres, à qui leur oreille ne permet qu'une analyse défectueuse des sons, attribuent exclusivement à l'intensité les phénomènes qu'ils perçoivent obscurément et se contentent ainsi d'une hypothèse dont ils sont d'autant plus satisfaits qu'ils ne peuvent s'en prouver à eux-mêmes l'exactitude. Un petit nombre enfin se rend compte qu'il y a dans tout vers français des syllabes brèves et des syllabes longues dont l'alternance régulière ou irrégulière donne à la poésie sa vie et son mouvement.

Le premier groupe, à lui tout seul, comprend les représentants des deux écoles. Certains, en effet, tiennent fermement que le rythme est constitué essentiellement, vers par vers, par le retour constant d'un même nombre de syllabes toutes semblables entre elles. C'est l'opinion d'Edelestand du Méril : « Une raison, écrit-il [1], rend en français la versification métrique impossible ; comme le rythme repose presque exclusivement sur la numération des syllabes, l'oreille s'habitue à leur donner la même valeur à toutes et ne peut en reconnaître une double à celles que l'on regarde comme longues. » L. Benlew [2] se moque de l'abbé Olivet qui distingue bravement des brèves et des longues dans notre langue. Dans un ouvrage récent [3], M. Braunschvig parlait encore d'une succession régulière de sons, régularité qui, à son avis, trouve sa raison d'être dans ce fait qu'en français la quantité des syllabes est presque insaisissable et l'accent tonique très faible.

Mais d'autres critiques raisonnent leur attitude et rejettent l'idée d'un rythme temporel pour adopter celle d'un rythme numérique, tout simplement parce qu'ils ne peuvent se figurer les rapports de durée que sous les formes que leur reconnaissait la poésie latine : longues équivalentes à deux brèves, très exactement, et pouvant être telles soit par nature, soit par position. C'était d'après ces principes que plusieurs poètes du XVIe siècle, Turgot encore au XVIIIe, et bien d'autres grammairiens avec eux, avaient voulu fonder une nouvelle versification française. On sait à quel misérable échec ils aboutirent, et, pour ne prendre qu'un seul exemple, voici des scansions ridicules de Marmontel, dont la critique, en d'autres jours, fut singulièrement plus pénétrante :

⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —
Il part. Dans ce moment d'Estrée évanouie...

⏑ — — — — — — — ⏑ ⏑
L'amour est nu ; mais il n'est pas crotté...

1. Edelestand du Méril, *Essai philosophique sur la versification*, 1841, p. 220, n. 2.
2. Benlew, *Précis d'une théorie des rythmes*, p. 14.
3. Braunschvig, *Le sentiment du beau et le sentiment poétique* (1904), p. 33-34.

Il est assez naturel que ces tentatives aient découragé un grand nombre de métriciens. Sans avoir la prétention d'être complet, on peut citer quelques déclarations qui révèlent assez bien, pour quelques-uns d'entre eux, la cause des conclusions qu'ils présentent. C'est d'abord Banville [1] qui, obsédé par le souvenir des langues antiques, fonde notre versification sur une égalité numérique : « Le vers français ne se rythme pas, comme celui de *toutes* les autres langues, par un certain entrelacement de syllabes brèves et longues. Il est seulement l'assemblage d'un nombre régulier de syllabes, coupé, dans certaines pièces de vers, par un repos qui se nomme césure, et toujours terminé par un son qui ne peut exister à la fin d'un vers sans se trouver reproduit à la fin d'un autre ou de plusieurs autres vers, et dont le retour se nomme la rime. » Le point de vue de M. A. Dorchain [2] est analogue : « Mais dans notre langue, écrit-il, les syllabes ont-elles une quantité ? Les unes se prononcent-elles toujours deux fois plus rapidement ou deux fois plus lentement que les autres ? Non certes ; rien de plus incertain, de plus variable, chez nous, que la quantité des syllabes, ce n'est point de là que naît le rythme, même dans notre prose ; et, à plus forte raison, ne pourrait-on pas appuyer, là-dessus, un système de versification. » Sans doute les deux poètes auraient jugé de façon différente s'ils avaient lu la juste remarque de Pierson [3] sur la versification antique : « Les anciens, dans leur classification des syllabes en longues et brèves, ont été influencés non par la durée réelle des syllabes, mais par le timbre de leurs voyelles. Ils ont fait une classification de voyelles, croyant faire une classification de quantités syllabiques. » On ne saurait mieux dire.

La même confusion du timbre et de la quantité paraît avoir déterminé la grande majorité des critiques à rechercher dans l'intensité le principe exclusif du rythme. A. Tobler [4] le laisse voir clairement : « Il faut maintenir, dit-il, que pour le vers français le nombre seul et l'accentuation des syllabes est à considérer, par contre jamais la quantité : *entasse* avec *ă* et *entasse* avec *ā*, *chasse* (*ă*) et *chasse* (*ā*) ont absolument la même valeur pour la mesure du vers. » Tobler s'est donc laissé guider dans son jugement par les définitions inexactes qui, du timbre, font dépendre la valeur temporelle ; dès lors, on ne peut s'étonner que l'accent de force ait été dans sa pensée le seul générateur du rythme et qu'il n'ait accordé à la durée telle qu'il l'entendait, c'est-à-dire au timbre, qu'une certaine couleur expressive. « La longueur de la voyelle et tout comme elle la longueur du temps nécessaire à la prononciation de la syllabe entière, sont totalement indifférentes, au moins pour la mesure du vers, quoiqu'il ne soit pas à méconnaître que pour l'effet produit par le mouvement de l'ensemble, il n'y ait une différence considérable selon que les syllabes lourdes, riches en consonnes et fermées, ou les syllabes légères, ouvertes et riches en *e* sourds, sont en majorité. »

Mêmes déclarations d'ailleurs, sauf une légère variante, sous la plume de M. Guilliaume [5]. « Dans les langues classiques de l'antiquité, la mesure résultait de la division des syllabes en longues ou en brèves, marquées respectivement par les signes – et ˘. La quantité ayant disparu des langues modernes, la même division s'opère entre syllabes fortes et syllabes faibles... L'accent rythmique, simple renforcement du son, n'affecte pas plus l'intonation que la durée, il n'a rien de commun avec le diapason ni avec le métronome, il est purement dynamique. » L'opinion que nous venons d'exposer par les citations qui précèdent n'est d'ailleurs point une exception chez les critiques ; elle a été partagée par Clair Tisseur [6] et par bien d'autres avec lui : elle a été assez clairement formulée par MM. Tobler et Guilliaume pour qu'il ne soit pas nécessaire d'insister plus longuement.

Mais d'autres théoriciens reconnaissent par contre que la durée est liée à l'accent rythmique.

Au début du XIXe siècle, l'abbé Scoppa et avant lui le P. Sacchi admettaient la coexistence des accents d'intensité et de durée, l'un entraînant l'autre, et l'abbé Scoppa y adjoignait même l'accent de hauteur musicale, surtout perceptible dans la prononciation des peuples qui chantent en

1. Banville, *Petit traité de versification française* (introduction, p. 10) (1872).
2. Dorchain, *L'art des vers*, p. 35 (1904).
3. Pierson, *Métrique naturelle du langage* (1884), p. 193.
4. A. Tobler, *Vom französischen Versbau*, 4e édit., 1903, p. 2.
5. Guilliaume, *Le vers français et les prosodies modernes*, Paris, 1898.
6. Clair Tisseur, *Modestes observations sur l'art de versifier*, p. 5-9 et 17.

parlant. La plupart des métriciens cependant, et Scoppa lui-même, ne voyaient guère dans la longueur qu'un attribut accessoire de la force : « C'est le frappé de l'accent appelé tonique, c'est ce coup vibré sur une syllabe de chaque mot, cet *ictus vocis* des Latins qui fait distinguer dans les vers les intervalles des temps, les mesures, les pieds, les nombres : sans quoi les sons de la musique et des vers ne seraient comparables qu'à ce bruit sourd, confus et monotone d'un fleuve qui coule sans attirer l'attention de l'oreille [1]. » C'est le point de vue le plus général et, dans presque tous les ouvrages consacrés à la question, l'intensité demeure l'élément dominant, la durée n'étant mentionnée que d'une façon très vague, à l'arrière-plan, comme une simple précaution qu'on prendrait contre une erreur possible.

On ne peut savoir si Sully Prudhomme avait une idée bien nette des phénomènes qu'il voulait définir, tellement ses formules sont embrumées et indécises. Il parle d' « intervalles de rythme » et il écrit [2] que « le son peut varier en chacune de ses qualités (intensité, hauteur, timbre), et, de plus, occuper des positions successives sur la trajectoire du temps écoulé, se déplacer plus ou moins vite dans la mémoire ». Sans doute, mais la phrase est si peu claire que la pensée elle-même a l'air d'en être incertaine.

Même embarras chez Becq de Fouquières [3] pour qui l'accent rythmique est produit « par l'adjonction de la quantité à l'intensité », et qui se garde de s'expliquer davantage.

Guyau [4] par contre s'exprime avec plus de décision. Il suppose un vers idéal de douze syllabes d'égale longueur. Puis la syllabe de l'hémistiche et celle de la fin du vers, tombant sur un temps fort, tendent à gagner, non seulement en intensité, mais en durée ; elles se prolongent en empiétant sur les autres syllabes dont les plus brèves deviennent analogues à des doubles croches. Il cite ce vers de Racine :

Si je la haïssais, je ne la fuirais pas (*Phèdre*, I, 1)

et déclare que la voix, après avoir insisté sur le mot *haïssais*, tend à se précipiter sur le reste du vers, et principalement sur les syllabes peu importantes : *je ne la*. Il reconnaît que la césure allonge la sixième syllabe et en raccourcit d'autres par compensation ; tel est pour lui le type rythmique le plus simple ; il s'y joint d'autres variétés où les accents toniques qui se rencontrent à l'intérieur de l'hémistiche donnent aux syllabes, en même temps qu'une intensité plus forte, plus de durée, comme dans cet exemple de Molière :

La pâle est aux jasmins en blancheur comparable
| | | |

Ce vers pour lui possède quatre accents rythmiques formant des groupes de brèves dont chacun est terminé par une longue.

Cependant, si certains auteurs comme M. Saran [5] se rendent compte qu'il y a en français une durée qui joue dans le vers un rôle considérable, il n'y a guère à notre connaissance que deux critiques qui lui accordent une importance prépondérante et qui cessent de la regarder comme un principe accessoire. L'un est M. Fr. Wulff [6] qui apporte des considérations originales dans les recherches rythmiques : « L'accentuation dynamique de la phrase française, écrit-il, est seule génératrice des longues et des brèves constitutives. Je suis convaincu qu'il n'y a pas le moindre inconvénient ici à employer partout *long* et *fort* comme synonymes, et *bref* et *faible* de même... Le timbre des sons constitutifs n'y est pour rien. » L'autre est M. Rudmose Brown [7] dont l'oreille s'accorde avec celle de M. Wulff : « Je définis donc l'accent comme le relief psychologique. Je pense

1. Abbé Scoppa, *Des beautés poétiques de toutes les langues, considérées sous le rapport de l'accent et du rythme* (Didot, 1816).
2. Sully Prudhomme, *Réflexions sur l'art des vers*, p. 39.
3. Becq de Fouquières, *Traité général de versification*, p. 53.
4. Guyau, *Principes de l'esthétique contemporaine*, p. 186-187.
5. Saran, *Der rythmus des französischen Verses*, ch. 23-24.
6. Fr. Wulff, *Om Vårsbildning* (Lund, 1896) : ce passage est cité par M. Rudmose-Brown.
7. Rudmose-Brown, *Étude comparée de la versification française et de la versification anglaise* (1905), p. 16.

que la seule théorie soutenable des concomitants physiques de ce relief est celle qui affirme que les syllabes accentuées sont plus intenses et plus longues que les autres et que l'intensité et la longueur (on peut écarter l'intensité) d'une syllabe sont en raison directe de son relief. »

Il y a donc peu de théoriciens qui envisagent la possibilité d'un rythme temporel. A toutes les définitions qui précèdent, nous ajouterons la nôtre qui se fonde sur une enquête expérimentale : *Le rythme temporel*, dirons-nous, *est essentiellement constitué par une succession de membres métriques dont chacun se compose, sauf le pied monosyllabique, d'une ou plusieurs syllabes brèves auxquelles succède une syllabe tonique longue ; celle-ci à son tour peut se faire suivre d'une syllabe brève composée d'une ou deux consonnes et d'un* e *muet. La valeur temporelle des divers éléments est indépendante de leur timbre.*

Soit en effet ce vers :

Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement (Hugo, *Légende*, Booz endormi).

Si je l'inscris en en séparant soigneusement dans la prononciation toutes les syllabes et en mettant un temps entre chacune d'elles, j'obtiens les mesures suivantes :

Le	*grœ*	*ló*	*de*	*tru*	*pó*	*pal*	*pi*	*tè*	*va*	*gœ*	*mã*
21	35	27	28,5	39	36	55,5	37	39	36	34	37

Chaque groupe articulé existe pour lui-même, et la durée ne varie guère que selon le nombre des sons composants (*tru*, *grœ* et *pal* ont en effet une valeur temporelle plus considérable que les formations qui les encadrent). La rapidité paraît avoir été plus grande au début qu'à la fin du vers, et nulle part le timbre n'a déterminé l'allongement.

Si, au contraire, je déclame le même vers avec le ton soutenu qui convient à la poésie et sans isoler les divers groupes, j'obtiens des mesures toutes différentes :

Le	*grœ*	*ló*	*de*	*tru*	*pó*	*pal*	*pi*	*tè*	*va*	*gœ*	*mã*
16	29	42	22	24	47	20	21	52	17	19	51
⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—

L'ordre apparaît où il n'y avait qu'anarchie, et nous distinguons parfaitement des sommets ou crêtes que l'on a marqués du signe —, tandis que les dépressions sont notées ⏑. Ces sommets coïncident dans les mots *palpitè*, *vagœmã*, avec les syllabes que les grammairiens nomment toniques. D'autre part, chacun des mots *le* (les) et *de* (des), dont les grammairiens disent qu'ils sont atones, s'organise avec celui dont il est suivi pour former un mot métrique identique à ceux qui composent le second hémistiche et qui, dans la graphie, forment un tout. On reconnaît donc qu'un tel vers est formé de quatre mots métriques ou de quatre groupes rythmiques dont la dernière syllabe, pour chacun d'eux, est longue.

Mais est-il possible qu'un mot, parmi ceux que les grammairiens nomment accentués, puisse se combiner comme dans le cas précédent et constituer, avec un mot ou un groupe de mots, un membre métrique ? Soit donc un vers comme celui-ci :

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre (Vigny, *Moïse*).

La finale de *laissez*, dans le mot isolé, est régulièrement tenue pour tonique. Or, cet impératif s'unit parfaitement avec le pronom *moi* qui porte seul le temps marqué temporel du groupe tout entier :

Le	*se*	*mwa*	*mã*	*dor*	*mir*	*du*	*so*	*mèy*	*dœ*	*la*	*tè*	*rœ*
21	24	48	16	38	46	15	23	49	19	21	43	16
⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑

Le mot métrique, du seul fait qu'il se forme, devient une unité parfaite, sauf les exceptions que nous aurons à constater plus loin, et enlève leur individualité aux éléments qui le composent, quels qu'ils soient.

Il ne semble pas que Becq de Fouquières [1] se soit fait une idée claire du phénomène. Il a bien établi une différence entre l'accent tonique et l'accent rythmique : « le premier, dit-il, frappe la dernière syllabe forte de chaque mot qui n'a pas une simple valeur grammaticale ; le second, particulier à la poésie, ne porte que sur les syllabes toniques qui entrent dans le dernier temps des éléments rythmiques du vers et qui en marquent les temps forts. » Mais il présente une longue théorie, excessivement embarrassée, pour définir ces deux accents dont il ne parvient pas à distinguer les caractères constitutifs, et il n'aboutit pas à une doctrine dont la construction au moins puisse séduire.

D'après quelques-unes de ses scansions, on peut comprendre que pour lui, par delà la syllabe forte qui termine le groupe, il reste un je ne sais quoi d'obscur qui échappe à toute détermination précise. Nous transcrivons ici ses notations de deux vers de Racine, où il a marqué par ∧ l'accent rythmique et par / l'accent tonique :

Qu'un trô-ne est plus péni-ble à quitter — que la vie...

Et voilà donc — l'hymen — où j'étais — destinée...

Ces exemples le montrent : il ne s'est pas rendu compte que l'accent rythmique et l'accent tonique sont identiques, que l'accent rythmique est tout simplement l'accent tonique qui termine le mot ou membre métrique constitué par la prononciation, que l'un et l'autre ont le même caractère et par conséquent ne peuvent entrer en antagonisme.

La formule de Clair Tisseur est plus satisfaisante [2] : « Tous les accents rythmiques sont toniques, mais tous les accents toniques ne sont pas rythmiques. » On peut l'adopter s'il est entendu qu'il n'y pas d'accent tonique quand il n'y a pas d'accent rythmique.

Les deux vers dont nous avons mesuré la durée prouvent que la poésie se comporte exactement comme la prose déclamée d'un ton solennel, selon les caractères que nous avons reconnus à celle-ci dans notre précédent chapitre. Les tracés montrent les mêmes rapports de voyelle à consonne dans chaque combinaison syllabique. Par les expériences faites à propos du discours ordinaire, nous savons comment se manifeste l'emphase et quels en sont les signes. En possession de la base certaine que nous fournit notre première enquête, nous pouvons donc faire deux parts dans les phénomènes que nous aurons à examiner, séparer les accidents purement oratoires de ceux qu'on doit regarder comme simples et normaux. On ne s'occupera donc ici que de ces derniers seulement ; les autres trouveront place ailleurs. On fait observer cependant que l'expression varie selon les divisions du vers, que des formations emphatiques peuvent en avoisiner d'autres qui ne le sont pas : les remarques que l'on présentera à propos des exemples choisis ne seront donc valables que pour les groupes qui, dans le vers, seront spécialement signalés.

*
* *

Et d'abord quelles sont les combinaisons de syllabes sur lesquelles se fonde le rythme temporel de l'alexandrin français ? Y en a-t-il une variété infinie, ou se ramènent-elles toutes à quelques types dont le poète peut seulement varier l'ordre de succession sans qu'il lui soit possible de rien

1. Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 53 et 160.
2. Clair Tisseur, *op.* et *loc. cit.*

inventer d'inédit ? L'analyse à laquelle on s'est livré et qui a porté sur un millier de vers dus à des poètes classiques ou romantiques prouve que la seconde hypothèse seule est bonne, et l'on a pu déterminer les membres ou pieds métriques [1] suivants :

1° Le pied d'une syllabe, formé par une longue qui s'isole naturellement dans la prononciation. Il est généralement constitué par une exclamation, une interjection ou un impératif, et se rencontre le plus souvent au début de chaque hémistiche, quoique ce ne soit point là une règle absolue :

J'ai tout, le temps, l'esprit, hier, aujourd'hui, demain.
Quoi ? sans que ni serment ni devoir vous retienne...

Je	*tu*	*lœ*	*tã*	*les*	*prí*	*yèr*	*o*	*jur*	*dœ̃í*	*dœ*	*mẽ*
30	52	17	46	39	82	**63**	18	27	46	35	44
◡	—	◡	—	◡	—	—	◡	◡	—	◡	—

(XIX D 1°.)

Kwa	*sã*	*kœ*	*ni*	*ser*	*mã*	*ni*	*dœ*	*vwàr*	*vu*	*rœ*	*tyè*	*mœ*
52	26	15	23	30	38	18	24	46	10	17	37	15
—	29 —	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(*Andr.*, 9 G.)

2° Le pied de deux syllabes dont la première est brève et la seconde longue, et qu'on appellera iambe, en reprenant le terme dont se servaient les anciens. Il se rencontre très fréquemment :

Le ciel n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.
C'est moi qui vous le dis, qui suis votre grand'mère.

Lœ	*syèl*	*ne*	*pa*	*plu*	*púr*	*kœ*	*lœ*	*fõ*	*dœ*	*mõ*	*kàr*
27	**59**	18	22	25	62	14	17	57	12	21	57
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—

(VI, H.)

Se	*mwa*	*ki*	*vu*	*lœ*	*dí*	*ki*	*sœ̃í*	*vo*	*trœ*	*grã*	*mè r(œ)*
19	**32**	13	15	14	34	**20**	**30**	14	20	20	57
◡	—	◡	◡	◡	— 34	◡	—	◡	◡	◡	—

(XI, K 1°.)

3° Le pied de trois syllabes ou anapeste dont les deux premières sont brèves et la dernière longue. C'est un des pieds fondamentaux du vers :

Il est beau de mourir maître de l'univers.
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

I	*le*	*bó*	*dœ*	*mu*	*rír*	*mè*	*trœ*	*dœ*	*lu*	*ni*	*vèr*
9	**21**	**33**	**14**	**20**	**40**	40	17	11	14	20	46
◡	◡	—	◡	◡	—	—	◡	◡	◡	◡	—

(III, L.)

1. Puisqu'il est entendu que la durée ne dépend point du timbre, on peut employer comme synonymes les mots « métrique » et « rythmique », « mètre » et « rythme », sans qu'il y ait désormais confusion possible.

Lœ	*vrè*	*pœ*	*kel*	*kœ*	*fwa*	*ne*	*trœ*	*pá*	*vre*	*sã*	*bla*	*blœ*
13	41	21	21	20	32	**17**	**23**	**33**	21	24	30	21
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(VIII, L.)

4° Le pied de quatre syllabes ou péon, dont les trois premières sont brèves et la dernière longue. Il est aussi très fréquent :

Je suis romaine, hélas, puisque Horace est romain.
Ce silence est trop noir, ce calme est trop profond.

Jœ	*sïvi*	*ro*	*mèn*	*e*	*lás*	*pïvis*	*ko*	*ras*	*e*	*ro*	*mẽ*
14	**27**	**27**	**41**	10	52	15	27	37	11	26	46
◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—

(III, G 2°.)

Sœ	*si*	*lãs*	*e*	*tro*	*nwàr*	*sœ*	*kalm*	*e*	*tro*	*pro*	*fõ*
19	28	71	9	31	76	21	76	**15**	**30**	**35**	**64**
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—

(*Hern.*, 21 A.)

5° Le pied de cinq syllabes dont les quatre premières sont brèves et la dernière longue. Il est déjà plus rare que les précédents :

Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu...
Donc vous n'avez ici pas d'autres intérêts...

Mè	*il*	*mœ*	*fó*	*tœ*	*pèr*	*dra*	*prè*	*la*	*vwar*	*per*	*dú*
29	**10**	**12**	**15**	**15**	**38**	14	17	12	24	30	42
—	◡	◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—

(*Cid*, 19 R.)

Dõk	*vu*	*na*	*ve*	*zi*	*si*	*pa*	*dó*	*trœ*	*zẽ*	*te*	*rè*
51	**15**	**16**	**16**	**16**	**49**	19	41	17	19	21	33
—	◡	◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—

(*R.B.*, 6 G.)

6° Le pied de six syllabes dont les 5 premières sont brèves et la dernière longue. Il est infiniment moins fréquent que les précédents, pour les raisons qu'on indiquera plus loin :

De mon aimable erreur je fus désabusé.
Comme il faut calculer la marée et le vent !

Dœ	*mõ*	*ne*	*ma*	*bler*	*ràr*	*jœ*	*fu*	*de*	*za*	*bu*	*zé*
11	17	20	32	26	50	**17**	**17**	**17**	**17**	**22**	**40**
◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	◡	◡	

(*Bér.*, 16 R.)

Ko	*mil*	*fo*	*kal*	*ku*	*lé*	*la*	*ma*	*re*	*e*	*lœ*	*vã*
18	**22**	**22**	**22**	**22**	**24**	12	30	31	7	15	25
◡	◡	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—

(*P. G.*, 36 R.)

Nous n'avons pas rencontré plus d'une dizaine d'exemples dans tous les vers inscrits et les altérations sont pour ainsi dire de règle.

7° Le pied de sept syllabes dont les six premières sont brèves et la dernière longue. Il paraît ne se rencontrer que dans des cas exceptionnels, car je ne l'ai constaté qu'une fois, et cela dans l'un des vers inscrits pour l'étude de l'enjambement :

..... j'ai déjà
Su comment votre main divine protégea...

Su	*ko*	*mā*	*vo*	*trœ*	*mē*	*di*	*vi n(œ)*	*pro*	*te*	*ia*
53	13	15	16	18	18	27	67	22	21	21
—	◡	◡	◡	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡

(*Enj.*, I, 2.)

8° On peut aussi concevoir un pied de huit syllabes dont les sept premières seraient brèves et la dernière longue, mais je n'ai jamais pu le reconnaître à l'état pur et les mensurations faites ne le laissent pas apercevoir. Il se peut cependant qu'à un moment donné, et dans telle prononciation qu'on peut supposer, il apparaisse au milieu des groupes qu'on a déterminés : mais ce n'est jamais qu'un fait extrêmement rare, si bien que le pied de huit syllabes appartient plutôt au domaine de l'hypothèse qu'à celui de la réalité.

Cette première série de membres rythmiques a été assez bien définie par les différents métriciens, soit que, comme Pierson, ils aient accueilli l'idée d'un rythme temporel, soit que, comme Clair Tisseur et d'autres avec lui, ils aient cru que seul l'accent d'intensité marque les coupes du vers. L'abbé Scoppa distingue déjà la plupart des pieds dont nous avons donné des exemples. Lubarsch, dans sa *Französische Verslehre* admet l'existence de l'iambe, de l'anapeste et du péon, suivant les classifications déjà présentées par Ackermann [1]. Clair Tisseur et Becq de Fouquières constatent la réalité de ces mêmes groupements que le premier considère comme les éléments les plus parfaits de l'harmonie.

Pourtant, chez presque tous les critiques, il faut signaler plusieurs erreurs. La première consiste à ignorer généralement le monosyllabe long et le membre de cinq syllabes, afin de donner quelque vraisemblance à la théorie du vers numérique, théorie dont il sera parlé ultérieurement, et selon laquelle l'alexandrin serait basé sur le nombre 12, de telle sorte que chacun des fragments constitués par l'accent doit pouvoir diviser ce nombre parfait. La seconde consiste à admettre que les pieds de six, sept (et huit) syllabes se rencontrent couramment, illusion partagée par tous les spécialistes, et dont les livres de Clair Tisseur, de Becq de Fouquières et plus récemment encore de M. Braunschvig [2] offrent des preuves abondantes.

Enfin il est toute une nouvelle série de membres rythmiques qui a échappé aux métriciens, et cela presque sans exception.

Aucun d'eux pour ainsi dire, sauf l'abbé Scoppa et Clair Tisseur [3] qui admettent l'existence de trochées, formation très rare selon ce dernier auteur, ne se rend compte que chacun des groupes précédemment déterminés peut se faire suivre d'une syllabe brève composée d'une consonne et d'un *e* muet. Cependant l'on constate dans les vers les combinaisons métriques suivantes :

1° Longue + brève (— ◡) :

Porte, porte chez lui cette mâle assurance...
Rome observe aujourd'hui ma conduite nouvelle.

Por	*tœ*		*por*	*te*	*ee*	*lüi*	*se t(œ)*	*mál*	*a*	*su*	*rā*	*sœ*
53	21	46	45	15	24	34	27	35	13	20	42	14
—	◡		—	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	—	◡

(*Cin.*, I, 7 R.)

1. Ackermann, *Traité de l'accent appliqué à la théorie de la versification*. Paris et Berlin, 1843.

2. Cf. en particulier Braunschwig, *op. cit.* On trouve à la p. 39 le tableau qu'il dresse des formes rythmiques que peut revêtir l'alexandrin. Il admet sans réserves les formations 6 + 6 et 8 + 4.

3. Tout récemment M. Landry (*Le rythme du français déclamé*, p. 225) a noté lui aussi ces groupes croissants-décroissants.

Ro	*mœ*	*op*	*ser*	*vo*	*jur*	*dẅí*	*ma*	*kõ*	*dẅi*	*t(œ)*	*nu*	*vè* *l(œ)*
30	**19**	16	39	9	22	18	13	22	29		14	47
—	◡	◡ 49	—	◡	—	◡	◡	◡	—		◡	—

(*Bér.*, 22 R.)

2° Brève + longue + brève (◡ — ◡) :

Cette grandeur sans borne et cet illustre rang...
Le peuple — j'en ai fait le compte et c'est ainsi !

Se	*tœ*	*grà*	*dèr*	*sã*	*bor*	*nœ*	*e*	*se*	*til*	*lus*	*trœ*	*rà*
18	16	44	54	**39**	**45**	**13**	9	18	29	39	24	40
◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡ 36	◡	◡	—	◡	—

(*Cin.*, II, 3 C.)

Lœ	*pè*	*plœ*	*jã*	*ne*	*fe*	*l(œ)*	*kõt*	*e*	*se*	*tẽ*	*sí*
13	**36**	**26**	12	12	16	47		7	15	30	36
◡	—	◡ 40	◡	◡	◡	—		◡	◡	◡	—

(*R.B.* 35 R.)

3° Deux brèves + longue + brève (◡ ◡ — ◡) :

Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.
Que remplir votre poche et vous enfuir après !

Sœ	*nœ*	*sõ*	*kœ*	*fes*	*tõ*	*sœ*	*nœ*	*sõ*	*kas*	*tra*	*ga*	*lœ*
15	16	37	14	30	43	13	14	43	**20**	**24**	**41**	**14**
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(VII G.)

Kœ	*rã*	*plír*	*vo*	*trœ*	*po*	*eœ*	*e*	*vu*	*zã*	*fẅír*	*a*	*prè*
16	27	30	**13**	**19**	**36**	**22**	10	13	27	37	6	32
◡	◡	—	◡	◡	—	◡ 53	◡	◡	◡	—	◡	—

(*R.B.*, 7 E.)

4° Trois brèves + longue + brève (◡ ◡ ◡ — ◡) :

Le siècle ingrat, le siècle affreux, le siècle immonde.
Pluie ou bourrasque, il faut qu'il sorte, il faut qu'il aille.

Lœ	*sye*	*klè*	*gra*	*lœ*	*sye*	*kla*	*frá*	*lœ*	*sye*	*kim*	*mõ*	*dœ*
12	21	33	54	17	20	18	61	**12**	**17**	**27**	**39**	**28**
◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡

(XXI, P 1°.)

Plẅí	*u*	*bu*	*ras*	*kœ*	*il*	*fó*	*kil*	*sor*	*tœ*	*il*	*fó*	*ki*	*la*	*(yœ)*
39	6	22	33	18	**12**	**17**	**19**	**33**	**24**	14	18	18	52	
—	◡	◡	—	◡ 38	◡	◡	◡	—	◡ 40	◡	◡	◡	—	

(*P.G.*, 18 E.)

5° Quatre brèves + longue + brève (◡ ◡ ◡ ◡ — ◡) :

Donc vous n'avez pas honte et vous choisissez l'heure...
Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close...

Dõk		*vu*	*na*	*ve*	*pa*	*õ*	*tœ*		*e*	*vu*	*ɛwa*	*zi*	*se*	*lœ̀ r(œ)*
43		**10**	**10**	**14**	**25**	**41**	**13**		9	19	23	14	13	51
—	•34	◡	◡	◡	◡	—	◡	•43	◡	◡	◡̲	◡	◡	—

(*R.B.*, 4 J.)

I	*le*	*mɔ̃i*	*la*	*ka*	*ba*	*ne*	*pó*	*vrœ*	*me*	*byẽ*	*kló z(œ)*
9	14	32	**15**	**16**	**22**	**22**	**43**	**21**	15	33	59
◡	◡	— •71	◡	◡	◡	◡	—	◡ •10	◡	◡	—

(*P.G.*, 1 E.)

6° Cinq brèves + longue + brève (◡ ◡ ◡ ◡ ◡ — ◡) :

L'endroit bon à la pêche, et sur la mer immense...

Lã	*drwa*	*bo*	*na*	*la*	*pɛ̀ɛ*	*e*	*sur*	*la*	*me*	*rim*	*mà*	*sœ*
27	51	29	12	16	68	**12**	**16**	**15**	**18**	**19**	**68**	**17**
◡	—	◡̲	◡	◡	—	◡	◡	◡	◡	◡	—	◡

(*P.G.*, 30 B.)

L'ensemble des tracés n'en présente que ce seul exemple et les formations plus étendues font défaut.

*
* *

Nous avons donc constaté la présence de deux séries de combinaisons rythmiques qu'on peut résumer dans un court tableau :

1re SÉRIE	2e SÉRIE
—	—◡ (trochée)
◡— (iambe)	◡—◡
◡◡— (anapeste)	◡◡—◡
◡◡◡— (péon)	◡◡◡—◡
◡◡◡◡—	◡◡◡◡—◡
◡◡◡◡◡—	◡◡◡◡◡—◡
◡◡◡◡◡◡—	

Sauf le premier pied de la première série, toutes ces formations sont constituées par une longue accompagnée d'une ou plusieurs brèves.

Cette longue doit faire l'objet de plusieurs observations, soit qu'on la considère en elle-même, soit qu'on la confronte avec les brèves. Elle n'a jamais de valeur fixe et constante et elle peut varier considérablement; la durée la plus faible qu'elle atteint dans les exemples qui précèdent

est de 17^{cs} (*Cid*, 19 R) et la plus forte de 82^{cs} (XIX D 1°). De plus elle est toujours la dernière du groupe auquel elle appartient, s'il s'agit de la première série, ou l'avant-dernière, s'il s'agit de la seconde.

Si l'on compare enfin l'accent temporel avec les syllabes brèves, les proportions n'ont pas la régularité que les prosodistes de l'antiquité leur attribuaient. La relation peut être d'un à deux, mais voici un cas où la longue vaut environ huit fois la brève :

Je suis romaine, hélas, puisque Horace est romain.

Je	*süi*	*ro*	*mèn*	*e*	*lás*	*pövis*	*ko*	*ras*	*e*	*ro*	*mẽ*
14	23	23	40	**7**	**53**	21	27	40	9	25	46
◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—

(III, G 1°.)

en voici un autre où elle la dépasse seulement de 7^{cs} :

Grands mots que Pradon croit des termes de chimie.

Grã	*mó*	*kœ*	*Pra*	*dõ*	*krwá*	*de*	*tèr*	*mœ*	*dœ*	*ei*	*mí* (*œ*)
34	**41**	25	38	35	50	16	46	15	17	26	30
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—

(IX, D.)

Comme l'écrit Guyau [1], « la quantité, telle que nous la concevons aujourd'hui, est variable, subordonnée à l'importance du mot et au sens de la phrase », et Fr. Wulff reconnaît à la longueur des gradations infinies.

Comment se détermine cette longueur ? Uniquement par différence, c'est-à-dire que toute syllabe qui marquera une forte division du sens et qui l'emportera en durée sur celles dont elle est encadrée sera marquée du signe ¯. Mais ici une remarque est nécessaire. D'après la position de l'accent tonique en français, seule la syllabe finale du mot métrique constitué est longue, sauf quand ce mot se termine par une consonne et un *e* muet, de telle sorte que le rythme du vers est toujours *ascendant*, exception faite pour les accidents oratoires qui transforment les conditions générales de la déclamation et que nous décrirons ailleurs. Comme les divers éléments du vers n'ont pas de durée spécifique, telle valeur temporelle qui, dans un groupe rythmique, est notée du signe ◡ recevra dans un autre groupe le signe ¯ : tout dépend des valeurs voisines, c'est-à-dire que la longueur est toujours seulement relative, puisqu'elle ne peut être établie que par comparaison.

Soient en effet deux vers :

Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir...
Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment !

Mõ	*nám*	*o*	*re*	*tru*	*vé*	*dã*	*lœ*	*byẽ*	*dœ*	*tœ*	*vwàr*
14	31	8	13	17	19	14	12	28	12	15	28
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—

(*Cid*, 15, α.)

E	*jo*	*re*	*byè*	*vu*	*lu*	*mu*	*rír*	*ã*	*s*(*œ*) *mo*	*mã*
15	17	17	27	19	18	32	113	26	41	67
◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	—

(*Hern.*, 14 R.)

Dans le premier des syllabes sont longues qui seraient brèves dans le second, et celui-ci à son tour a des brèves qui dépassent en durée toutes

1. Guyau, *op. cit.*, p. 189.

les longues du premier exemple [1]. C'est que dans l'un et l'autre les syllabes n'ont la qualité qu'on leur reconnaît que par rapport à celles qui les entourent.

De plus le temps marqué temporel, à cause justement de l'accentuation propre au français, se détermine bien moins par la syllabe dont il est précédé que par celle dont il est suivi. En d'autres termes : quand deux syllabes se succèdent et sont d'égale valeur, la seconde seule doit être considérée comme longue ; elles ne reçoivent l'une et l'autre le signe ¯ que si elles appartiennent à des fractions de sens différentes :

Il est beau de mourir maître de l'univers.
Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire.

I	*le*	*bó*	*dœ*	*mu*	*rír*	*mè*	*trœ*	*dœ*	*lu*	*ni*	*vèr*
12	20	50	16	32	**48**	**48**	22	14	26	16	56
˘	˘	—	˘	˘	—	—	˘	˘	˘	˘	—

(III, H.)

Ta	*fu*	*nes*	*tœ*	*va*	*lòr*	*mês*	*trüí*	*par*	*ta*	*vik*	*twà*	*rœ*
17	17	29	15	17	40	**26**	**26**	15	17	15	46	18
˘	˘	—	˘	˘	—	˘	—	˘	˘	˘	—	˘

(*Cid*, 9 R.)

Dans le premier exemple on a noté ¯ ¯ parce que le sens coupe *mourir/maître*, et d'ailleurs les hauteurs musicales sont un excellent guide qui tranche parfaitement ces difficultés; au contraire dans le deuxième on a noté ˘ ¯. La première syllabe du mot *m'instruit* est en effet plus courte que celle dont elle est précédée : mais c'est seulement après la seconde que la durée baisse et que l'oreille perçoit par conséquent une différence. Par conséquent, l'élément huitième de ce vers, mais non le septième, est affecté du signe ¯. D'ailleurs, ici encore les hauteurs musicales et les intensités peuvent être consultées.

En règle générale, la progression temporelle s'établit à l'intérieur de chaque groupe rythmique, par la réduction que la longue opère sur les brèves qui la précèdent ; cependant il arrive que plusieurs de celles-ci aient la même valeur :

Donc vous n'avez ici pas d'autres intérêts...

Dõk	*vu*	*na*	*ve*	*zi*	*sí*	*pa*	*dó*	*trœ*	*zẽ*	*te*	*rè*
51	15	**16**	**16**	**16**	49	19	41	17	19	21	33
—	˘	˘	˘	˘	—	˘	—	˘	˘	˘	—

(*R.B.*, 6 G.)

De tels exemples pourtant n'altèrent point le principe posé, et, hors les accidents dus à l'emphase, les brèves considérées à partir de la première et par rapport à la longue ne présentent jamais une durée décroissante.

*
* *

Cependant la détermination des membres métriques, telle qu'elle ressort de nos recherches expérimentales, permet de répondre à divers pro-

1. Faut-il aussi faire remarquer que la longue qui termine le second groupe rythmique dans le premier vers est infiniment plus courte que celle du mot *mürir* dans le second ?

blèmes dont les théoriciens ont essayé de présenter la solution. Tous les exemples fournis par nous prouvent que le rythme temporel, dans son état le plus simple, n'est pas indépendant de la structure de la phrase, mais que les temps forts au contraire tombent sur les arêtes du sens. Exception faite pour les phénomènes qui seront discutés ailleurs, les syllabes se suivent et se séparent en raison des exigences du texte, afin de lui laisser toute sa clarté et de ne pas fausser l'accord de ses parties. Le rôle essentiel des accents de durée qui marquent un repos de la voix est justement de maintenir et d'affirmer la cohésion de certains éléments de la période, de les dissocier de certains autres. Il suit de là, nous l'avons vu, que plusieurs mots s'unissent et qu'un seul porte le temps marqué du groupe.

Certains critiques toutefois n'ont pas admis les conséquences extrêmes de cette constatation qu'ils avaient cependant faite eux-mêmes, et ils ont soutenu, soit à propos des vers monosyllabiques [1], soit à propos de la syllabe féminine qui suit la longue, des théories que les faits démentent.

Nous commencerons par les vers composés de monosyllabes : on a voulu les distinguer des autres au point de vue rythmique. La cause initiale de l'erreur commise paraît résider dans une fausse analyse des conditions de la parole et résulter de la séduction invincible qu'exerce sur beaucoup d'esprits la disposition du texte imprimé.

L'abbé Scoppa, dont le livre, pour l'époque, est si riche en observations neuves, se laisse aller à des contradictions qui surprennent. Il note très exactement comme anapestiques les combinaisons *tu seras*, *c'est en vain*, *tout est beau* [2]. Mais, d'autre part, il croit que dans ce vers [3] :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur...,

il y a douze accents. Il a donc reconnu dans certaines locutions la formation de membres métriques composés de plusieurs mots et il se refuse à l'admettre dans ce cas particulier. De même M. Souriau [4], dans ses études sur la versification du XVIIe siècle, dresse soigneusement le tableau des vers monosyllabiques rencontrés par lui dans l'œuvre de chacun des poètes qu'il examine, et il croit que ces vers sont plus durs que les autres, à cause, peut-on supposer, du grand nombre d'accents qu'il leur attribue, car il néglige d'expliquer sa pensée. Or, répétons-le, ce sont les divisions du sens qui sont déterminantes, et le mot, important quand on l'isole, disparaît dans le groupe auquel il appartient dès le moment qu'il fait partie d'une agglomération dont il est inséparable.

Si l'on consent en effet que dans un alexandrin comme celui-ci :

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,

la première syllabe s'unit au mot *empire*, pourquoi supposer que la 7e, la 8e, la 10e, la 11e syllabe gardent leur accent ? Pourquoi admettre, dans l'avant-dernier vers cité, que chaque terme conserve son individualité et que le rythme en est rendu plus pénible ?

En réalité, les monosyllabes n'ont nulle part la moindre difficulté à devenir longs ou brefs. On peut comparer entre eux les divers éléments de cet alexandrin :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable

et confronter cet exemple avec celui cité plus haut. Les réductions et les allongements s'opèrent exactement selon les mêmes règles, et il suffit de transcrire les chiffres obtenus pour que l'évidence de cette assertion éclate :

1. Je veux dire : composés de monosyllabes
2. Abbé Scoppa, *op. cit.*, p. 171.
3. Abbé Scoppa, *ib.*, p. 104.
4. M. Souriau, *L'évolution des vers français au XVIIe siècle* (1893), p. 128 : « Ce genre de vers est un peu plus dur que les autres, mais pas beaucoup. » — Il est vrai qu'à la p. 419 on lit : « Ces vers ne sont ni plus ni moins doux que les autres. »

Lœ	*vrè*	*pá*	*kel*	*kœ*	*fwa*	*ne*	*trœ*	*pá*	*vre*	*sã*	*bla*	*blœ*
13	41	21	21	20	32	17	23	33	21	24	30	21
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(VIII L.)

Lœ	*syèl*	*ne*	*pa*	*pln*	*púr*	*kœ*	*lœ*	*fõ*	*dœ*	*mõ*	*kèr*
27	59	18	22	25	62	14	17	57	12	21	57
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—

(VI H.)

D'autre part, on a considéré que la syllabe féminine, composée d'une consonne ou d'un *e* muet, ne fait point partie intégrante du membre rythmique terminé par la longue dont elle est immédiatement précédée. Toutes les analyses rythmiques, qu'elles soient de Becq de Fouquières, de Clair Tisseur ou de Lubarsch sont d'accord sur ce point, et les traités séparent les groupes de la façon suivante :

Nulle lar — me jamais — n'a mouillé — ta paupière. (A. Barbier)
Toi qui gar — des encor — le cul — te des vieux jours. (de Laprade)
L'apporté — rent alors — sous les ten — tes d'Achille. (Banville)

Ces coupes ont semblé si naturelles aux théoriciens qu'ils ont généralement négligé de les justifier. Cependant M. Grammont, scandant ce vers selon la forme indiquée :

Et le pâle désert — rou — le sur son enfant (Musset, *Rolla*)

l'accompagnait de cette remarque : « Notons, une fois pour toutes, à propos de cet exemple, que dans le vers français une mesure finit toujours avec une syllabe tonique, et que les syllabes qui terminent les mots, comme ici la syllabe *-le*, appartiennent à la mesure suivante [1]. »

Quelque séduisant que soit le point de vue des métriciens, il ne semble pas qu'il faille leur donner entièrement raison. Que l'on puisse scinder théoriquement :

Et le pâle désert — roule — sur son enfant,

cela ne fait aucun doute, puisque tous les pieds rythmiques qui constituent notre seconde série sont composés de façon identique ou analogue, et que dans chacun d'eux la longue supporte après elle une brève qui lui est étroitement unie. De plus, si le sens en règle générale est le principe générateur des coupes, pourquoi faut-il admettre ici une exception à la loi par ailleurs universellement reconnue ? Le sens en effet ne permet pas de regarder comme un tout indissoluble le membre *-le sur son enfant*, tandis qu'au contraire *roule* s'isole parfaitement, de même que les quatre dernières syllabes du vers.

Pour s'en tenir à la durée seule, de nombreux indices prouvent que la syllabe féminine se rattache rythmiquement à la syllabe tonique dont elle est précédée. Sans doute certains chiffres paraissent donner raison à Becq de Fouquières et à Clair Tisseur, et la progression temporelle a l'air de s'établir à partir de cette syllabe muette jusqu'à la prochaine longue. Voici quelques exemples que pourraient invoquer les critiques précités :

Livrait à l'univers le reste de mes jours.

Li	*vrè*	*to*	*lu*	*ni*	*vèr*	*lœ*	*rès*	*tœ*	*dœ*	*me*	*júr*
33	38	14	18	18	56	13	50	**14**	14	18	50
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—

(*Bér.*, 21 C.)

1. Grammont, Études sur le v. français (*Revue des langues romanes*, 1903, p. 106).

La lune tout à l'heure à l'horizon montait.

La	*lu*	*nœ*	*tu*	*ta*	*lèr*	*a*	*lo*	*ri*	*zõ*	*mõ*	*tè*
16	57	**13**	17	16	67	7	14	19	56	34	60
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	—

(*Hern.*, 10 A.)

Mais croit-on que l'oreille ait entendu ces deux mots métriques : *-te de nos jours* et *-ne tout à l'heure?*

Cependant, d'autres arguments peuvent être invoqués. A la rime, il n'est plus question de ce système : ici les théoriciens ne s'avisent nullement de rattacher la muette terminale au groupe initial du vers suivant ; ils admettent parfaitement que la syllabe féminine, à cette place, se relie à la longue antécédente. Pourquoi ? Est-ce parce qu'ils considèrent que le silence est obligatoire à la fin du second hémistiche ? Mais justement, la possibilité de ce silence existe partout à l'intérieur du vers, il peut apparaître après chaque membre rythmique, et, quand il se manifeste, il unit sans discussion aucune la syllabe féminine à la tonique dont elle est précédée. Les exigences du sens sont, une fois de plus, déterminantes, et excluent toute pause autrement située :

Bois, prés, fontaines, fleurs, qui voyez mon teint blême.

Bwá	*pré*	*fõ*	*tè*	*nœ*	*flèr*	*ki*	*vwa*	*yé*	*mõ*	*tẽ*	*blè*	*mœ*
74	78	28	51	**29**	72	22	30	36	23	30	65	25
— ‿10	— ‿21	◡	—	◡ ‿13	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(XII G.)

Regarde. Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait.

Rœ	*gar*	*dœ*	*plu*	*dœ*	*fœ*	*plu*	*dœ*	*brüí*	*tu*	*sœ*	*tè*
34	55	**14**	24	15	53	43	14	59	32	21	29
◡	—	◡ ‿39	◡̲	◡	— ‿35	◡̲	◡	— ‿49	◡̲	◡	—

(*Hern.* 9 R.)

Revenons pourtant au cas où aucun silence ne se manifeste pour marquer la séparation des groupes rythmiques. Sans qu'il soit ici besoin d'invoquer certaines particularités de hauteur musicale et d'intensité qu'on se réserve de commenter ailleurs, l'on rencontre de nombreux exemples qui corroborent les précédentes réflexions. Soient ces deux vers :

Quand l'eau profonde monte aux marches du musoir.

Kã	*ló*	*pro*	*fõ*	*dœ*	*môt*	*ó*	*mar*	*cœ*	*du*	*mu*	*zwàr*
24	19	25	44	14	47	12	32	**24**	13	22	60
◡̲	◡	◡	—	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—

(*PG.*, 20 E.)

Grands mots que Pradon croit des termes de chimie.

Grã	*mó*	*kœ*	*Pra*	*dõ*	*krwa*	*de*	*tèr*	*mœ*	*dœ*	*ci*	*mí*	(*œ*)
46	63	19	31	20	73	18	49	**21**	17	25	67	
◡	—	◡	◡̲	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—	

(IX G 1°.)

On peut voir que dans chacun d'eux la neuvième syllabe n'entre pas dans la progression des durées du dernier membre rythmique, mais qu'elle s'en sépare par sa valeur temporelle, sans que le tracé permette d'apercevoir dans cette longueur plus grande un accident emphatique semblable à ceux que nous avons caractérisés dans le précédent chapitre.

Tout au plus pourrait-on adopter la scansion critiquée quand une syllabe féminine sépare deux temps marqués, comme dans l'avant-dernier alexandrin cité (*quand l'eau profon*de *monte...*), à cause de la difficulté qu'éprouve la voix, comme on le montrera plus loin, à prononcer deux accents consécutifs sans prendre l'élan dont elle a besoin. Mais cette division des groupes rythmiques serait encore discutable et en tout cas des décisions qui varieraient selon les cas spéciaux pourraient seules être admissibles. Quant à nous, et pour les raisons indiquées, nous nous laisserons guider par le sens ; nous tiendrons comme vraisemblable que la syllabe muette qui termine le mot métrique n'appartient pas à la mesure suivante, même quand elle paraît entrer dans la progression temporelle qui constitue cette mesure, car l'oreille se laisse alors guider par ce qu'elle sait des coupes normales et par l'idée exprimée dans le texte. M. Souriau avait d'ailleurs justement protesté contre les scansions que nous venons de rejeter [1].

Cette question des syllabes muettes dans le vers, et de la façon dont elles doivent être considérées au point de vue du rythme, a inquiété les théoriciens à des degrés différents. « Je vais plus loin, écrit Pierson [2] à propos du mot *reste*, et je dis que dans le langage familier l'*e* de l'articulation *te* elle-même n'est plus qu'une résonance buccale, de sorte que cette articulation a perdu dans la langue nouvelle sa qualité de syllabe, pour venir s'ajouter aux éléments déjà complexes de la syllabe *res* ; il en résulte que ce mot, au lieu d'avoir deux syllabes, n'est plus pour nous qu'un monosyllabe. Il est bien entendu qu'en considérant l'*e* muet comme une simple résonance buccale, nous nous plaçons au point de vue du langage vraiment naturel, de celui qui est usité par la majorité des Français dans la vie de chaque jour, du seul en un mot qui mérite d'être pris en considération dans une étude psycho-physique. »

Or, de deux choses l'une : ou bien l'*e* muet n'est pas prononcé, et nous n'avons pas à nous en occuper pour le moment, ou bien il est prononcé, et alors, accompagné d'une consonne, il joue dans le vers un rôle identique à celui de toutes les syllabes brèves, entrant comme elles dans les diverses progressions rythmiques, et ayant des valeurs comparables à celles des autres voyelles. Si l'on préfère enfin une autre formule, toute syllabe composée d'une consonne et d'un *œ* moyen se comporte dans le vers exactement comme toute autre syllabe de constitution différente, sauf qu'elle reçoit rarement l'accent de durée :

Tandis que dans son sein votre bras enfoncé...

Tà	*di*	*kœ*	*dã*	*sõ*	*sẽ*	*vo*	*trœ*	*bra*	*zã*	*fõ*	*sé*
26	30	**46**	22	33	46	18	**19**	35	22	47	57
⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—

(*Andr.*, 27 A.)

Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.

Sœ	*nœ*	*sõ*	*kœ*	*fes*	*tõ*	*sœ*	*nœ*	*sõ*	*kas*	*tra*	*ga l(œ)*
17	**21**	30	**13**	24	30	**13**	**17**	26	21	20	44
⏑	⏑	—	⏑	⏑	— 34	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—

(VII K.)

1. Souriau, *op. cit.*, p. 217, à propos de ces exemples de Becq de Fouquières :

Par la chai — ne des mœurs pu — res et des lois sages.
Et sans vous traiter, — vous prin — ces, et vos compagnes.

Il s'étonne de voir placer les « césures » au milieu d'un mot, après la syllabe accentuée, avant la syllabe muette, et trouve « inadmissible cette façon de couper les vers ». — Cf. également même page, en note, quelques remarques à propos d'une scansion de M. Faguet.

2. Pierson, *op. cit.*, p. 151.

Dans le premier membre du premier exemple, l'accent tombe sur une syllabe dite muette ; dans le second exemple, les syllabes composées d'un *œ* moyen et d'une consonne entrent à l'état de brèves dans les diverses progressions rythmiques sans qu'on puisse découvrir la moindre différence entre la première et la dernière mesure du vers, mesures dont les éléments cependant ne sont pas semblables.

Aussi bien est-il juste de dire que la discussion a porté assez peu sur ce point particulier. On s'est au contraire occupé davantage de la treizième syllabe de l'alexandrin, que l'on rencontre dans les vers de rime féminine. Les erreurs qu'on relève ont une double cause : d'abord cette treizième syllabe était une gêne considérable pour les théoriciens qui ne voient de rythme que dans une identité numérique ; en second lieu, si dans les scansions qu'on a critiquées plus haut et qu'on rappellera ici :

La mar — *che* milanai — se et la plai — *ne* lombarde, (H. de Régnier)

l'on rejette la syllabe muette au delà du groupe auquel elle appartient légitimement, de telle sorte qu'on n'admette pas d'autres membres rythmiques que ceux terminés par un accent, il est bien évident que la rime féminine dément à chaque instant le système adopté. Allait-on proposer de la rattacher au sens qui commence avec le vers suivant ? Non pas, car on était généralement persuadé que toute rime est suivie d'un silence. Alors on peut constater deux attitudes des métriciens : ou bien ils se taisent, ou bien ils adoptent comme une solution commode les déclarations des théoriciens classiques, mais sans se rendre compte que ceux-ci pouvaient invoquer d'autres motifs que les leurs, et ils considèrent la treizième syllabe comme inexistante.

« C'est une règle absolue, dit Th. de Banville [1], que dans les vers féminins la dernière syllabe du vers, dont l'*e* muet, seul ou suivi des lettres *s* ou *nt* ne se prononce pas, ne compte pas. Ainsi dans ce vers :

Étant tout ce que Dieu peut avoir de visible,

l'*e* muet final ne se prononçant pas, la dernière syllabe ne compte pas et on prononce comme s'il y avait *visibl* ». De même, Leconte de Lisle, au témoignage de Koschwitz [2], voulait que tous les *e* muets fussent articulés à l'intérieur du vers, mais les regardait comme nuls à la finale. Cette doctrine est d'autant plus surprenante que les deux poètes n'ont jamais cessé, sauf Banville pour une toute petite pièce, de maintenir l'alternance des rimes masculines et féminines. On peut leur opposer l'opinion de Tobler [3]. « Quand la voyelle qui précède l'*e* muet est la syllabe accentuée du mot, l'*e* muet a encore quelque valeur et fait du vers à la fin duquel il se trouve un vers féminin. »

Or, l'*e* muet de la rime peut être prononcé ou ne pas l'être. Nous n'avons pas à nous occuper de ce second cas. Mais s'il est articulé, il n'y a aucune différence entre lui et les autres voyelles « muettes » précédées d'un accent dans le cours du vers. Dans cet alexandrin :

Bois, prés, fontaines, fleurs, qui voyez mon teint blême,

Bwá	*pré*	*fõ*	*tè*	*nœ*	*flœ̀r*	*ki*	*vo*	*yé*	*mõ*	*tẽ*	*blè*	*mœ*
61	80	24	43	**17**	69	28	20	34	18	25	38	**18**
⏑̲	—	⏑	—	⏑	—	⏑̲	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑

(XII D 1°.)

la cinquième et la treizième syllabe sont dans un rapport absolument identique avec la longue qu'elles suivent immédiatement. D'ailleurs la finale féminine de la rime peut avoir une valeur temporelle relativement considérable et nous citerons encore ces deux exemples :

1. Th. de Banville, *op. cit.*, p. 20.
2. Koschwitz, *Les parlers parisiens*, p. 131.
3. Tobler, *Vom französischen Versbau*, p. 32.

Remettez-vous, Monsieur, d'une alarme si chaude.

Rœ	*me*	*te*	*vu*	*mœ*	*syé*	*du*	*na*	*lar*	*mœ*	*si*	*eó*	*dœ*
18	18	20	34	22	65	14	21	47	18	18	62	**24**
◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(XXIV G 1°.)

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice...

Se	*yèr*	*dã*	*se*	*ta*	*vé*	*de*	*pu*	*yé*	*dar*	*ti*	*fi*	*sœ*
16	45	17	14	18	25	15	18	20	16	14	27	**21**
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(*Andr.*, 1 J.)

Dans le premier, la finale l'emporte sur toutes les brèves du vers ; dans le second, elle dépasse en durée non seulement toutes les brèves, mais encore une syllabe longue.

Revenons cependant, après cette courte digression, au rôle que joue le sens du texte déclamé dans la position des temps marqués rythmiques. C'est lui, nous l'avons dit, qui décide, et dans les exemples cités jusqu'ici, exception faite d'un petit nombre de cas particuliers que nous aurons à examiner plus loin, les accents de durée terminent toujours une division nette de la phrase. La formation même des mots métriques est d'ailleurs un indice suffisant que notre théorie est juste.

Il s'ensuit que le mouvement ondulatoire dont nous avions découvert l'existence dans les formations artificielles du type *apapapa* se maintient peu ou point dans le vers. Il se peut qu'il soit primitif et naturel au langage, mais il ne se manifeste que sous une seule condition : c'est que le même groupe se répète indéfiniment sans nécessité d'expression particulière. Alors la voix a besoin de légers points d'appui intérieurs qu'elle crée selon un schéma très simple, sans qu'il y ait toutefois constance absolue du phénomène.

Au contraire, dès que les groupes d'articulations consécutives ont un sens, dans le conflit qui s'élève entre le mouvement binaire et les divisions logiques de la pensée, ce sont ces dernières qui l'emportent et l'accent tombe régulièrement, exception faite pour les accidents secondaires et emphatiques, sur la dernière syllabe du mot métrique quand elle n'est pas muette, et sur l'avant-dernière s'il y a un *e* féminin à la finale.

En conséquence, et si les temps marqués temporels sont uniquement conditionnés par le sens, ils peuvent affecter n'importe quelle syllabe de l'alexandrin, sitôt qu'elle présente une coupe ou suspension suffisante. On rencontre donc les cas suivants :

1° La première syllabe porte un accent :

Meurs, s'il faut mourir, en citoyen romain.

Mèr	*si*	*lí*	*fo*	*nu*	*rír*	*à*	*si*	*twa*	*yẽ*	*ro*	*mè*
45	16	15	21	20	48	13	24	24	25	15	26
—	◡	◡	◡	◡	— 719	◡	◡	◡	—	◡	—

(I K 1°.)

Ah ! qui n'oublierait tout à cette voix céleste ?

Á	*ki*	*nu*	*bli*	*re*	*tu*	*ta*	*se*	*tœ*	*vwa*	*se*	*lès*	*tœ*
71	16	12	21	21	56	14	14	14	38	20	68	14
— 46	◡	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	—	◡

(*Hern.*, A 15.)

Cette éventualité a été très souvent méconnue par certains critiques à qui leurs théories sur le numérisme [1] du vers interdisaient d'admettre l'existence de pieds monosyllabiques.

2° La seconde syllabe porte un accent :

Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés.

Ẽ	*sí*	*kœ*	*la*	*ver*	*tú*	*lœ*	*krim*	*a*	*se*	*dœ*	*gré*
24	**48**	15	16	24	67	18	71	8	13	13	55
⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—

(XXIII G 1°.)

Mon trouble se dissipe, et ma raison revient.

Mõ	*tru*	*blœ*	*sœ*	*di*	*síp*	*e*	*ma*	*re*	*zõ*	*rœ*	*vyẽ*
29	**40**	20	11	16	40	9	17	23	27	14	37
⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	⏑	—

(*Cin.*, I 2 R.)

Tous les théoriciens avec B. de Fouquières ont reconnu l'existence de cette coupe ainsi que des deux suivantes.

3° La troisième syllabe porte un accent :

Porte, porte chez lui cette mâle assurance...

Por	*tœ*	*por*	*tœ*	*ce*	*lëví*	*se*	*tœ*	*mál*	*a*	*su*	*rã*	*s(œ)*
64	19	**41**	15	30	45	21	15	32	12	24	60	
—	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	

(*Cin.*, I 7 I.)

Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire...

Ta	*fu*	*nès*	*tœ*	*va*	*lèr*	*mès*	*trëví*	*par*	*ta*	*vik*	*twà*	*rœ*
14	17	**27**	14	14	28	31	45	13	16	17	31	20
⏑	⏑	—	⏑	⏑	⏑	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	⏑

(*Cid*, 9 J.)

4° La quatrième syllabe porte un accent :

Je suis romaine, hélas, puisque Horace est romain.

Jœ	*sëvi*	*ro*	*mèn*	*e*	*lás*	*pëvis*	*ko*	*ras*	*e*	*ro*	*mẽ*
19	23	23	**40**	7	53	21	27	40	9	25	46
⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—

(III G 1°.)

De mon aimable erreur je fus désabusé.

Dœ	*mõ*	*ne*	*ma*	*bler*	*rèr*	*jœ*	*fú*	*de*	*za*	*bu*	*zé*
16	16	15	**35**	24	61	20	39	15	14	22	31
⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—

(*Bér.*, 16 C.)

1. Cf. ch. XV.

5° La cinquième syllabe porte un accent.

Sans parler du déplacement oratoire comme dans ce vers :

L'État est épuisé de troupes et d'argent,

Le	*ta*	*e*	*te*	*püvi*	*zé*	*dœ*	*tru*	*p(œ)*	*ze*	*dar*	*jã*
15	16	8	12	**26**	12	11	20		12	19	30
◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—		◡	◡	—

(*RB.* 31 G.)

ou d'une réduction d'hiatus intérieur, comme dans cet autre :

Fait l'âme harmonieuse, et, comme un divin chœur...

Fe	*lám*	*ar*	*mo*	*ni*	*éz*	*e*	*kom*	*ã*	*di*	*vẽ*	*kœ̀r*
18	37	13	20	**54**		11	23	16	23	30	50
◡	—	◡	◡	—		◡	—	◡	◡	◡	—

(*Hern.*, 29 E.)

certaines coupes de sens permettent ou exigent un temps marqué à cette place :

Grands mots que Pradon croit des termes de chimie.

Grã	*mó*	*kœ*	*Pra*	*dõ*	*krwá*	*de*	*tèr*	*m(œ)*	*dœ*	*ɛi*	*mí*	*(œ)*
36	54	21	35	**53**	28	18	62		16	36	52	
◡	—	◡	◡	—	⏑̲	◡	—		◡	◡	—	

(IX G 3°.)

Le destin d'Atys, noble et pur comme une lame...

Lœ	*des*	*tẽ*	*da*	*tís*	*no*	*ble*	*púr*	*ko*	*mu*	*n(œ)*	*la*	*m(œ)*
17	24	14	14	**88**	19	19	75	14	21		34	16
◡	⏑̲	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡		⏑̲	◡

727

(*Enj.*, II.) [1]

Il faut faire observer à ce propos que certains critiques [2] n'envisagent pas plus la possibilité d'un accent à la cinquième qu'à la première syllabe, par suite de ces mêmes théories sur le numérisme du vers qu'on a signalées plus haut. D'autres, comme Clair Tisseur, et sous l'influence de la doctrine classique qui exige une insistance de la voix à l'hémistiche, condamnent la coupe de la cinquième syllabe parce qu'elle rompt avec une longue tradition et qu'elle leur semble blesser leurs habitudes d'oreille. Ces derniers critiques, dont la plupart, en conformité avec l'opinion des

1. Ce dernier vers, dû à Banville, a été inscrit spécialement pour l'étude de l'enjambement. Il s'isole très difficilement du contexte qu'on est obligé de reproduire ici sous peine d'obscurité :

Avant d'avoir franchi votre seuil, j'ai déjà
Su comment votre main divine protégea
Le destin d'Atys, noble et pure comme une lame
D'épée au grand soleil. Mon vain renom, Madame...

(*Florise.*)

2. Cf. par ex. Braunschvig, *op. cit.*, p. 39 et 47.

réformateurs romantiques, veulent maintenir un temps marqué à la césure, sentent parfaitement que la coupe cinquième aurait pour résultat, dans la majeure partie des cas, de dépouiller l'hémistiche de sa valeur normale : de là tout un travail de conservation littéraire qu'on peut noter dans leurs ouvrages et qu'il suffit d'indiquer pour le moment. On peut toutefois faire remarquer que Hugo connaissait la combinaison qu'ils rejettent, mais qu'il ne s'en est généralement servi qu'en maintenant le « frappé » de la césure :

Que se disent-**ils** ? — Quoi ? — Votre femme est bien belle. (*Le roi s'amuse*, I, 2.)

Le temps marqué cinquième, que la déclamation moderne peut faire très rarement apparaître dans le vers classique, et seulement dans une lecture dont la forme n'eût point été admise par les écrivains du XVIIe et du XVIIIe siècle, s'est considérablement généralisé depuis le romantisme ; il est courant dans la poésie contemporaine, et, comme on le voit par les deux derniers exemples précités, il ne choque point. Non seulement on ne peut constater aucune tricherie des sujets pour ne pas le marquer, mais dans l'avant-dernier de ces exemples, il a été expressément choisi alors qu'il pouvait être évité par un autre groupement des syllabes.

6° La sixième syllabe porte un accent :

Il n'y a point de difficulté : c'est la place de la césure, et tous les théoriciens du vers reconnaissent l'existence de cette coupe, la seule, outre la rime, que les traités, pendant plusieurs siècles, aient mentionnée. Selon les classiques, il doit toujours y avoir, à l'hémistiche, une forte suspension de sens. Aussi les exemples sont innombrables :

Me quitter, me reprendre, et retourner encore...

Mœ	*ki*	*té*	*mœ*	*rœ*	*prã*	*dre*	*rœ*	*tur*	*né*	*rã*	*kòr*
13	19	28	13	17	**36**	17	16	17	20	16	35
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	—

(*Andr.*, 11 J.)

Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été...

Ki	*gli*	*sœ*	*sur*	*le*	*zó*	*pa*	*rœ̃*	*bo*	*swàr*	*de*	*té*
16	44	15	21	20	**33**	16	16	32	37	18	39
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	—

(*Hern.*, 18 R.)

7° La septième finale porte un accent.

Il faut distinguer deux cas. Ou bien l'hémistiche est déjà affecté de son « frappé » normal, et le temps marqué de la septième syllabe subsiste à côté de celui de la césure ; alors il y a une forte séparation de sens qui permet la coexistence de deux accents consécutifs, sans qu'il y ait là rien qui soit contraire à la plus ancienne tradition, puisqu'on a fait sentir la coupe médiane de façon à satisfaire aux exigences classiques :

Il est beau de mourir maître de l'univers.

I	*le*	*bó*	*dœ*	*mu*	*rír*	*mè*	*trœ*	*dœ*	*lu*	*ni*	*vèr*
12	12	34	11	16	41	**36**	16	11	14	13	42
◡	◡	—	◡	◡	—	—	◡	◡	◡	◡	—

(II N.)

Maître de mon destin, libre dans mes soupirs...

Mè	*trœ*	*dœ*	*mõ*	*des*	*tẽ*	*li*	*brœ*	*dã*	*me*	*su*	*pír*
40	15	15	19	25	41	**50**	18	15	18	23	53
—	◡	◡	◡	◡	—	—	◡	◡	◡	◡	—

(*Bér.*, 12 C.)

Ou bien le sens ne permet pas d'appuyer sur la sixième syllabe et la septième seule est longue :

Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond ?

Dí	*nœ*	*vu*	*dre*	*tu*	*pa*	*vwàr*	*u*	*ne*	*twal*	*o*	*fõ*
41	13	14	18	13	20	**43**	7	15	83	11	54
—	◡	◡	◡̲	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	—

(*Hern.*, 22 R.)

A sué quatre cent trente millions d'or !

A	*su*	*é*	*ka*	*trœ*	*sã*	*trã*	*tœ*	*mi*	*li*	*yõ*	*dòr*
13	58		16	24	30	**44**	10	18	13	20	43
◡	—		◡	◡	◡	—	◡	◡̲	◡	◡	—

(*RB.*, 39 E.)

Les observations à faire sont les mêmes que pour la coupe cinquième. Les constructions semblables à ces deux derniers exemples sont proscrites par un grand nombre de critiques, parmi lesquels se trouve Clair Tisseur, parce qu'ils veulent maintenir la règle traditionnelle de l'hémistiche : il leur semble en effet que tout vers privé d'accent à la césure est faux et blesse l'oreille, sans qu'on puisse savoir si leur sentiment correspond à une réalité ou s'il est le résultat d'une éducation livresque. Ce temps marqué septième, que la déclamation moderne ne peut faire apparaître que rarement dans les vers classiques, et seulement en le substituant au sixième malgré la volonté du poète, a reçu une extension considérable dans la versification contemporaine. On peut constater que, dans les deux exemples qui précèdent, les sujets n'ont fait aucune difficulté pour lui donner son relief et qu'il n'y a aucune trace d'embarras.

8° La huitième syllabe porte un accent.

Il n'y a pas la moindre difficulté, non plus que pour les temps marqués neuvième et dixième; tous les rythmiciens [1] ont admis ces coupes dans leurs classifications :

Livrait à l'univers le reste de mes jours.

Li	*vrè*	*ta*	*lu*	*ni*	*vèr*	*lœ*	*rès*	*tœ*	*dœ*	*me*	*júr*
19	62	16	17	18	47	27	**52**	14	11	18	50
◡	—	◡	◡	◡	— 29	◡	—	◡	◡	◡	—

(*Bér.*, 21 C.)

Et cinq petits enfants, nid d'âmes, y sommeillent.

E	*sẽ*	*pœ*	*ti*	*zã*	*fã*	*ni*	*dá*	*mœ*	*zi*	*so*	*mè* *y(œ)*
16	39	19	19	28	42	34	**54**	20	16	26	48
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—

(*PG.*, 9 E.)

1. Il s'agit bien évidemment des rythmiciens non partisans de l'alternance. Les partisans de l'alternance au contraire ne reconnaissent pas dans l'alexandrin l'existence d'accents à des places impaires, ou considèrent ces accents comme des fautes blâmables et des inadvertances du poète, comme des « incongruences » pour reprendre le mot de M. Wulff.

9° La neuvième syllabe porte un accent :

Accourez, mes faucons, j'ai le nid, j'ai la proie.

A	*ku*	*ré*	*me*	*fó*	*kõ*	*je*	*lœ*	*ní*	*je*	*la*	*prwá (œ)*
11	29	35	23	25	50	14	19	**69**	10	15	88
◡	◡	—	◡	◡	— 25	◡	◡	—	◡	◡	—

(XV P.)

Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume...

Ó	*syèl*	*ó*	*vã*	*ó*	*rok*	*a*	*la*	*nw̃i*	*ta*	*la*	*bru*	*mœ*
11	71	13	52	15	53	8	13	**46**	12	15	56	23
◡	—	◡	—	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(*PG.*, 14 B.)

10° La dixième syllabe porte un accent :

Cet effort sur ma flamme à mon honneur est dû ;

Se	*te*	*fòr*	*sur*	*ma*	*flám*	*a*	*mõ*	*no*	*nœ̀r*	*e*	*dú*
11	19	67	21	25	60	9	15	23	**47**	10	48
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	—

(*Cid.*, 20 J.)

Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été...

Ki	*gli*	*sœ*	*sur*	*le*	*zó*	*pa*	*rœ̃*	*bo*	*swàr*	*de*	*té*
16	44	15	21	20	33	16	16	32	**37**	18	39
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	—

(*Hern.*, 18 R.)

11° La onzième syllabe porte un accent :
Sans parler du déplacement oratoire, comme dans ce vers :

Une femme à genoux prie, et songe et pâlit,

U n(œ)	*fam*	*a*	*jœ*	*nu*	*pri*	*e*	*sõj*	*e*	*pá*	*li*
18	34	8	13	22	43	15	64	10	**31**	24
◡	—	◡	◡	◡	— 12	◡	—	◡	—	◡

(*PG.*, 12, R.)

ou d'une réduction d'hiatus intérieur, comme dans cet autre :

De lâches sentiments pour ta punition,

Dœ	*lá*	*ɛœ*	*sã*	*ti*	*mã*	*pur*	*ta*	*pu*	*ni*	*si õ*
10	28	10	17	16	24	13	13	14	13	**51**
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	◡	—

(*Cid.*, 24, J.)

certaines coupes de sens permettent ou exigent un temps marqué à cette place. Clair Tisseur, et avec lui d'autres critiques, condamnent cet accent, soit comme inharmonieux, soit parce que, dans certaines circonstances, il pourrait avoir pour conséquence de dépouiller la rime de son « frappé » normal. Nos tableaux généraux ne fournissent qu'un seul exemple de cette construction, et seulement dans un vers détestable où la longue onzième se trouve située entre deux autres accents :

Tel Satan à travers vaux, monts, rocs, bois, lacs, prés.

Tel	*Sa*	*tã*	*a*	*tra*	*ver*	*vó*	*mõ*	*rok*	*bwa*	*lak*	*pre*
31	29	48	10	18	22	28	39	39	34	**36**	33
◡	◡	—	◡	◡	◡	— ↶26	— ↶22	— ↶12	— ↶20	— ↶21	—

(XIV G 2°.)

Mais Hugo connaît le temps marqué à la syllabe qui précède la rime, et il en use sans scrupule selon les besoins de son vers, surtout dans le dialogue. Rien que dans les premières scènes du « Roi s'amuse » le cas se présente plusieurs fois :

A qui jouer un tour maintenant ? — Au **roi** ?... — Diantre ! (I, 4.)
Je vous aurais crié : — Faites-moi mourir, grâce ! (*ib.*)
Vous avez mal agi, vous avez mal **fait**, sire ! (*ib.*)
Duc ! arrêtez monsieur ! — Le bonhomme est **fou**, sire ! (*ib.*)

Il ne semble pas que tous ces alexandrins soient inharmonieux. Quant à la proscription complète de la coupe onzième, proscription dont on ne voit pas la nécessité, il faudrait, pour qu'elle fût possible, qu'on renonçât également aux enjambements constitués par une phrase qui débute sur la syllabe de la rime pour se poursuivre dans le vers suivant, car alors la syllabe onzième est forcément longue toutes les fois qu'elle n'est pas féminine [1]. De tels rejets sont cependant fréquents chez Banville et les poètes modernes, surtout au théâtre.

12° La douzième syllabe porte l'accent.

Il n'y a point de difficulté et tous les rythmiciens, partisans ou non de l'alternance, se trouvent d'accord pour reconnaître l'existence de cette coupe. C'est en effet la syllabe de la rime. Selon les classiques, qui condamnent l'enjambement, la douzième syllabe doit régulièrement être affectée d'un temps marqué qui correspond toujours à l'une des grandes divisions du sens :

Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.

Sœ	*nœ*	*sõ*	*kœ*	*fes*	*tõ*	*sœ*	*nœ*	*sõ*	*kas*	*tra*	*ga*	*lœ*
15	16	37	14	30	43	13	14	43	20	24	**41**	14
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(VII G.)

Et monté sur le faîte il aspire à descendre.

E	*mõ*	*té*	*sur*	*lœ*	*fèt*	*i*	*las*	*pír*	*a*	*de*	*sã*	*drœ*
30	28	33	18	16	51	8	27	67	9	20	**51**	19
◡	◡	—	◡	◡	— ↶26	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(*Cin.*, II, 14 C.)

1. L'espèce d'enjambement à laquelle on fait allusion est représentée par le premier des exemples qui nous ont servi pour l'étude spéciale de ce phénomène.

Il faut enfin ajouter deux remarques. La première, c'est que la treizième syllabe, qui ne peut être constituée que par un *e* muet seul ou accompagné d'une consonne, n'est point susceptible, par ce fait même, de porter un accent de durée. La seconde, c'est que le vers sans accents intérieurs, dont la sixième syllabe elle-même serait atone, n'existe pas dans la poésie française, malgré l'opinion de Clair Tisseur qui envisage avec complaisance cette éventualité : il est en effet impossible que la voix, dans la prononciation lente qu'exige la poésie, articule douze syllabes consécutives sans prendre, de distance en distance, les points d'appui qui lui sont nécessaires.

Ainsi donc il y a obligatoirement accent temporel toutes les fois qu'il y a coupe de sens, et il peut y avoir coupe en tout endroit du vers, selon la volonté du poète : les diverses combinaisons qu'il emploie lui servent à varier son rythme et à produire les effets qui lui sont indispensables. Mais s'il est vrai que les diverses divisions du texte sont indiquées par l'accent, ne s'ensuit-il pas que certains temps marqués d'un même vers seront d'une durée plus considérable que les autres, et qu'ils doivent l'être en raison même de l'importance du rôle qu'ils jouent dans la phrase ? Telle paraît avoir été l'idée de Pierson [1]. « Du moment, écrit-il, que la phrase, pour être prononcée, demande un certain temps, les syllabes dont elle se compose marqueront les divisions de ce temps, et pour que cette phrase puisse être comprise dans son tout et dans ses parties, il est nécessaire que ces parties se subordonnent au tout, proportionnellement à leur importance respective ; il est nécessaire que la valeur métrique de chaque syllabe (« syllabe *accentuée* » eût été plus clair) dans la phrase soit équivalente à sa valeur significative par rapport à l'idée générale. »

A cette question de la subordination des accents, notre enquête permet de répondre.

Il est exact que certains temps marqués, parce qu'ils tombent sur des mots métriques pour lesquels le sens exige un relief particulier, sont plus longs que ceux qui les précèdent ou qui les suivent, mais la dépendance qu'on peut constater est toujours d'une étendue relativement restreinte ; outre qu'elle n'existe pas toujours, elle ne dépasse pas deux ou trois groupes rythmiques : il semble qu'au delà de cette limite le sujet qui déclame perde le souvenir des longues antécédentes ou qu'il ne puisse régler l'émission de sa voix de façon à établir les relations qu'on attendrait. Cette dernière hypothèse paraît être la bonne, puisque, comme on le verra, les hauteurs musicales possèdent des ressources bien plus riches et déterminent des groupements beaucoup plus vastes que ceux qu'institue la durée.

Soient par exemple ces quatre vers :

Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse
Sous la servile loi de garder sa promesse ?
Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter,
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter. (*Andr.*, 5-8.)

Le sujet J les a rythmés comme il suit :

E	*til*	*jús*	*ta*	*pre*	*tú*		*kæ̃*	*kõ*	*ké*	*rã*	*sa*	*bè*	*sœ*
8	14	36	17	22	31		20	22	16	21	14	43	17
◡	◡	—	◡	◡	—	33	◡	◡̲	◡	—	◡	—	◡
Su	*la*	*ser*	*vi*	*lœ*	*lwa*		*dœ*	*gar*	*dé*	*sa*	*pro*	*mè*	*sœ*
13	12	26	14	15	32		11	17	14	11	16	29	26
◡	◡	◡̲	◡	◡	—		◡	—	◡̲	◡	◡	—	◡ 42
Nõ	*nõ*	*la*	*per*	*fi*	*dí*	*a*	*dœ*	*kwa*	*vu*	*tã*	*té*		
33	38	16	39	16	40	13	14	28	14	28	43		
◡̲	—	◡	◡̲	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—		43

1. Pierson, *op. cit.*, p. 136.

E	*vu*	*n(œ)*	*mœ*	*ɛer*	*ɛé*	*kœ*	*pur*	*vu*	*zã*	*vã*	*té*
11	19	28		43	37	13	19	10	21	21	38
◡	◡	◡		—	◡	◡	◡	◡	◡	◡	—

28

Au point de vue du sens, la phrase possède évidemment deux points culminants : à la fin du second alexandrin, où se rencontre la plus forte suspension, et à la fin du quatrième, où la conclusion s'accomplit. Or ces deux rimes se trouvent dépassées en durée, non seulement par les longues du premier et du troisième vers, mais encore par tel temps marqué du vers auquel elles appartiennent : au delà de six à sept syllabes, la voix n'a pu mesurer son effort. Par contre, dans le premier hémistiche du premier alexandrin et dans le second du troisième, les rapports ont été convenablement observés.

Ces réserves faites, on peut cependant indiquer les faits les plus saillants par lesquels se marque la subordination des accents temporels : certains des phénomènes qu'on va signaler seront à nouveau commentés ou rappelés dans les deux chapitres consacrés l'un à l'accent oratoire, l'autre aux durées comparées :

1° Dans un alexandrin de facture classique fortement construit et dont les deux hémistiches s'opposent parallèlement, les syllabes longues de la sixième et de la douzième syllabe ont souvent plus de durée que les autres accents intérieurs du vers :

L'Éternel est son nom, le monde est son ouvrage.
Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.

Le	*ter*	*nèl*	*e*	*sõ*	*nõ*	*lœ*	*mõd*	*e*	*sõ*	*nu*	*vrà*	*j(œ)*
20	29	56	20	37	**62**	24	57	29	28	28	**78**	
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—	

(V H 1°.)

Sœ	*nœ*	*sõ*	*kœ*	*fes*	*tõ*	*sœ*	*nœ*	*sõ*	*kas*	*tra*	*ga*	*l(œ)*
17	18	34	25	37	**39**	15	15	32	26	25	**46**	
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	

(VII, L.)

Mais il n'en est plus de même si tel accent intérieur semble mériter un relief particulier. La voix se saisit alors de la syllabe qui paraît la plus importante et lui accorde une durée plus considérable qu'à la césure ou à la rime :

Maître de mon destin, libre dans mes soupirs...
Ce silence est trop noir, ce calme est trop profond...

Mè	*trœ*	*dœ*	*mõ*	*des*	*tẽ*	*li*	*brœ*	*dã*	*me*	*su*	*pir*
41	16	12	20	29	39	44	13	13	18	21	53
—	◡	◡	◡	◡	—	—	◡	◡	◡	◡	—

35

(*Bér.*, 12 R.)

Sœ	*si*	*lãs*	*e*	*tro*	*nwàr*	*sœ*	*kalm*	*e*	*tro*	*pro*	*fõ*
19	27	33	7	24	41	14	**43**	6	23	23	34
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—

41

(*Hern.*, 21 R.)

2° Si dans le même hémistiche deux groupes rythmiques ont la même valeur au point de vue du sens, l'un ou l'autre, *ad libitum*, peut se terminer par l'accent le plus long :

Le gouffre roule et tord ses plis démesurés...

Lœ	*gu*	*frœ*	*rul*	*e*	*tòr*	*se*	*plí*	*de*	*mœ*	*zu*	*ré*	
14	36	32	**40**	9	**59**	21	40	18	15	18	40	
◡	⏓	◡	—	◡	—	◡	—	⏓	◡	◡	—	(*P.G.*, 39 B.)
12	47	24	**62**	10	**48**	18	25	22	13	18	37	
◡	⏓	◡	—	◡	—	◡	—	⏓	◡	◡	—	(*ib.*, J.)

On peut comparer ces deux dictions d'un même vers et reconnaître que le rapport des syllabes quatrième et sixième n'est pas le même dans la déclamation de B et de J. Il suit de là que dans les énumérations, chaque groupe rythmique étant d'égale importance au point de vue du sens, l'un quelconque des accents peut être plus long que les autres, sans que cette prédominance soit nécessaire [1], car la place du temps marqué n'entraîne aucun privilège. Ici encore il nous faut transcrire les déclamations de plusieurs sujets :

Après des feux, des cieux, des cieux, des cieux, des cieux.
Le siècle ingrat, le siècle affreux, le siècle immonde.

A	*pre*	*de*	*fǽ*	*de*	*syǽ*		*de*	*syǽ*		*de*	*syǽ*		*de*	*syǽ*	
10	23	18	46	23	42		20	37		23	29		25	39	
◡	⏓	◡	—	◡	—	⁊13	◡	—	⁊17	◡	—	⁊17	◡	—	(XVIII, D 1°.)
16	33	26	42		34	46		29	40		30	48		27	45	
◡	⏓	◡	—	⁊21	◡	—	⁊20	◡	—	⁊31	◡	—	⁊30	◡	—	(*ib.*, K 2°.)
Lœ	*syè*	*klẽ*	*gra*	*lœ*	*syè*	*kla*	*frǽ*	*le*	*syè*	*kli*	*mõ*	*dœ*			
20	26	30	60	14	23	19	65	11	22	26	71	11			
◡	◡	◡	—	◡	⏓	◡	—	◡	◡	◡	—	◡			(XXI, G 2°.)
12	21	33	54	17	20	18	61	12	17	27	39	28			
◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡			(*ib.*, P 1°.)

3° Les exclamations ou interjections sont presque toujours plus longues que les accents dont elles sont immédiatement suivies ou précédées. Ce n'est point toutefois une règle sans exception, et l'on pourra comparer les deux déclamations suivantes :

1. Cependant en certains cas les sujets parviennent à être à peu près unanimes, soit qu'un certain schéma paraisse plus facile, soit que la voix s'empare oratoirement de certains temps marqués auxquels elle accorde une valeur significative particulière. On peut signaler à cet égard les vers XVII, XXI, *PG.* 31. Mais il y en a d'autres où les divergences éclatent : *PG.* 14, 18, 28.

Porte, porte chez lui cette mâle assurance...

Por	*tœ*	*por*	*tœ*	*ee*	*lüi*	*se*	*t(œ)*	*mál*	*a*	*su*	*rã*	*sœ*
53	21	45	15	24	34	27		35	13	20	43	16
—	◡ 46	—	◡	◡	—	◡		—	◡	◡	—	◡

(*Cin.*, I, 7 R.)

34	18	37	16	22	45	22		39	9	27	47	16
—	◡	—	◡	◡	—	◡		—	◡	◡	—	◡

(*ib.*, C.)

On constate une fois de plus par ces deux dictions que deux accents de même importance pour le sens ont rarement la même durée et que le plus souvent l'un d'eux, quel qu'il soit, l'emporte sur l'autre.

4° La subordination des temps marqués ne s'établit pas seulement à l'intérieur des hémistiches, entre les barrières constituées par la césure et la rime. Elle est au contraire conditionnée par la valeur significative des groupes rythmiques, sans considération de place [1]. On citera donc deux vers qui suffisent à le prouver. Dans le premier la dépendance s'étend sur trois membres métriques, de la première à la neuvième syllabe ; dans le second elle n'embrasse que deux pieds, mais dans les deux cas elle est d'une évidente netteté :

Prodiguer les doux noms de parjure et de traître.
Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment.

Pro	*di*	*gé*	*le*	*du*	*nõ*	*dœ*	*par*	*júr*	*e*	*doe*	*trè*	*trœ*
28	29	43	20	30	64	16	50	72	12	16	51	19
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(*Andr.*, 18 F.)

Et	*jo*	*re*	*byẽ*	*vu*	*lu*	*mu*	*rír*	*ã*	*sœ*	*mo*	*mã*
15	19	14	38	15	17	26	54	18	19	21	28
◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—

(*Hern.*, 14 E.)

Les conséquences de ces observations ne sont point sans présenter quelque intérêt, et l'on peut, grâce à la discussion qui précède, trancher un débat toujours pendant. Il ressort des exemples que nous avons apportés que dans l'alexandrin, et plus généralement, peut-on dire, dans la poésie française, il n'y a pas de syllabe privilégiée qui reçoive de façon absolue et constante l'accent temporel le plus considérable du vers; ou, si l'on aime mieux, il ne suffit pas que la syllabe soit seconde, cinquième, huitième, qu'elle occupe dans la série tel numéro d'ordre, pour qu'on puisse assurer d'avance qu'elle doit être la plus longue du vers.

Or la plupart des traités de versification reconnaissent une valeur éminente à la sixième et à la douzième syllabe de l'alexandrin. Selon Quicherat, les accents de la césure et de la rime sont les plus importants du vers; MM. Le Goffic et Thieulin [2] opposent au temps marqué de l'hémistiche les toniques intérieures « *légères* et mobiles ». L'idée, séduisante au premier abord, et qui s'appuye non seulement sur une longue tradition, mais encore sur les déclarations d'un certain nombre de poètes, semble de celles qui résistent à une vérification minutieuse. Il

1. Il ne s'ensuit pas d'ailleurs que les divers sujets admettent la subordination dont il s'agit à l'unanimité. Il y a presque toujours des divergences, même pour les exemples qu'on présente ici, et les tableaux généraux montrent que l'appréciation personnelle joue le plus ordinairement un certain rôle dans la déclamation.

2. Quicherat, *op. cit.*; en particulier, p. 135; Le Goffic et Thieulin, *Nouveau traité de versification française*, 3e édit., p. 97.

n'en est rien : l'un quelconque des morceaux que nous avons enregistrés prouve que la loi admise par les théoriciens ne va pas sans de sérieuses restrictions. Il nous suffira de présenter ici les résultats fournis par le passage d'*Andromaque* qui figure dans nos tableaux d'ensemble en indiquant pour chaque vers et pour chaque sujet les deux syllabes qui supportent les plus forts accents temporels [1] :

	A	F	G	İ	J		A	F	G	İ	J		A	F	G	İ	J
1	2-12	2-12	2-6	2-12	2-12	12	6-12	3-12	6-12	6-12	6-12	23	1-12	6-12	6-11	6-11	6-12
2	3-12	3-12	3-12	3-12	3-6	13	8-12	6-12	6-12	6-12	8-12	24	8-12	6-12	6-8	6-12	3-12
3	2-6	6-12	6-12	6-12	6-12	14	4-12	4-12	6-12	6-12	6-12	25	6-12	6-12	6-12	3-6	6-12
4	8-12	8-12	8-12	8-12	8-12	15	4-6	6-9	6-12	6-12	6-12	26	9-12	6-12	6-12	6-12	6-12
5	3-12	3-12	3-12	3-12	3-12	16	3-12	6-8	3-12	8-12	8-12	27	6-12	9-12	6-12	6-9	9-12
6	6-12	6-12	6-12	6-12	6-12	17	2-6	2-6	6-10	2-6	6-12	28	1-12	6-12	6-12	6-12	8-12
7	2-12	2-6	2-9	2-12	6-12	18	3-12	6-9	8-12	6-12	9-12	29	7-12	6-12	3-7	6-12	7-12
8	6-12	6-12	6-12	6-12	5-12	19	3-6	6-12	3-6	6-12	6-12	30	9-12	6-12	6-12	6-12	6-12
9	2-12	1-12	1-9	1-12	1-12	20	7-12	7-12	7-12	6-12	7-12	31	6-12	6-12	6-12	6-12	2-6
10	6-12	6-12	6-12	6-12	6-12	21	2-12	2-12	2-6	2-12	2-12	32	9-12	6-12	6-12	6-12	3-6
11	3-6	6-12	6-12	3-6	6-12	22	1-3	3-6	1-6	3-12	3-6						

En résumé, sur un total de 160 vers où toutes les coupes sont représentées, il y en a 65, c'est-à-dire un peu plus du tiers, dans lesquels la sixième syllabe n'a point la valeur temporelle que ferait supposer l'importance accordée par les critiques à son accent. Il est hors de doute que le poète n'a point escompté de tels résultats et que sa propre déclamation devait marquer la césure avec beaucoup plus d'exactitude que nous ne le faisons aujourd'hui : il n'en est pas moins vrai que, pour des nécessités d'expression et toutes les fois qu'il n'y a pas contre-sens, les divers sujets n'hésitent pas à modifier à leur gré les règles que semble imposer la technique classique. Quant à la rime, quoique dans 27 cas cependant elle ne soit pas l'un des deux temps marqués les plus longs du vers, elle conserve davantage les qualités que les théoriciens lui reconnaissent. La cause en est évidemment due à ce fait qu'il s'agit d'alexandrins classiques, dont chacun possède une forte individualité et se sépare nettement du suivant. Au contraire dans le passage inscrit d'*Hernani*, où le pathétique de l'expression exige un relief particulier pour certains accents intérieurs et diminue par conséquent la valeur de la rime, le total des affaiblissements s'élève à 47 pour 150 vers [2].

1. Les chiffres indiquent le numéro d'ordre des syllabes dans le texte écrit sans qu'on tienne compte des transformations opérées dans la déclamation par suite de la non prononciation de l'*e* muet ou par la réduction d'hiatus intérieurs.

2. Il n'y a pas de différences à cet égard entre les divers sujets, qu'ils soient professionnels (A et B) ou non ; α se conforme aussi aux règles générales que nous venons d'exposer.

*
* *

Mais les groupes rythmiques tels que nous les avons définis au début de ce chapitre sont-ils stables, et le principe selon lequel les coupes s'établissent d'après le sens ne supporte-t-il aucune exception ? Il y a d'abord toute une catégorie de faits qui échappent à la loi posée : ce sont les accidents emphatiques, et ils se confondent quelquefois avec les phénomènes que nous allons décrire. La distinction cependant sera nécessaire et nous tâcherons qu'elle soit satisfaisante. Il y a en second lieu d'autres faits; ils trouvent leur origine dans des raisons purement phonétiques ou dans la lenteur même de la déclamation : alors se produisent des dérogations que les pages qui vont suivre ont pour but de classer et d'expliquer.

Nous commencerons par le pied monosyllabique [1]. Il se conserve pur toutes les fois qu'il se trouve entre deux silences nécessaires. Si au contraire il succède directement à un autre accent, il ne subsiste que si la séparation de sens est très nette et si le relief de la longue précédente est absolument obligatoire pour l'intelligence de la pensée. Ce vers :

Il est beau de mourir maître de l'univers,

I	*le*	*bó*	*dœ*	*mu*	*rir*	*mè*	*trœ*	*dœ*	*lu*	*ni*	*vèr*
12	12	34	11	16	41	**36**	16	11	14	13	42
◡	◡	—	◡	◡	—	—	◡	◡	◡	◡	—

(II, N.)

répond à ces conditions : d'ailleurs pour que le mot *maître* reçoive lui aussi toute l'ampleur oratoire qu'il exige, il faut qu'il se détache du mot antécédent. Alors il frappe l'oreille bien davantage, et la déclamation de tous les sujets, dans ce cas particulier, a été unanime.

Pourtant deux longues successives ne vont pas sans quelque difficulté, et les tracés prouvent qu'on a peine à les prononcer. Pour obvier à la dureté de la rencontre, on use de divers moyens facilement reconnaissables. Le premier consiste à séparer les deux longues en faisant intervenir entre elles, quand le sens ne l'exige pas absolument, un silence qui interrompt la progression rythmique et qui isole les groupes en présence : l'effet est produit et le heurt est évité. Ce procédé, qui constitue un véritable artifice de déclamation, se constate fréquemment, et l'on peut citer des exemples :

Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter.
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée.

Nõ	*nõ*	*la*	*per*	*fi*	*dí*	*a*	*de*	*kwa*	*vu*	*tã*	*té*
67	**78**	14	40	24	55	13	14	36	19	33	76
— ⁊12	— ⁊65	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—

(*Andr.*, 7 A.)

Dã	*de*	*rẅi*	*só*	*de*	*sã*	*Trwa*	*ar*	*dã t(œ)*	*plõ*	*jé (œ)*
21	19	23	25	14	**37**	**48**	16	35	24	38
◡	◡	◡	—	◡	— ⁊47	—	◡	—	◡	—

(*Andr.*, 29, I.)

1. Les mêmes observations sont valables pour le trochée, que nous lui assimilons dans cette partie de notre exposition.

Ou bien un *e* muet non écrit peut intervenir entre les deux longues. Cet *e* muet est alors comme un léger point d'appui sur lequel la voix prend son élan, pour articuler le second accent :

Viens voir la belle nuit. — Mon duc, rien qu'un moment !
Les flots le long du bord glissent, vertes couleuvres.

Vyẽ	*vwàr*	*la*	*bè*	*le*	*nwví*	*mõ*	*du*	*kœ*	*ryẽ*	*kẽ*	*mo*	*mã*
50	86	25	36	18	44	33	**43**	**24**	**61**	17	21	31
◡	—	◡	◡	◡	— 720	◡	—	◡	—	◡	◡	—

(*Hern.*, I R.)

Le	*flõ*	*lœ*	*lõ*	*du*	*bo*	*rœ*	*gli*	*sœ*	*ver*	*tœ*	*ku*	*lè*	*vrœ*
20	38	11	20	18	**57**	**9**	**38**	28	27	16	16	40	20
◡	— 739	◡	◡	◡	—	◡	—	◡ 19	◡	◡	◡	—	◡

(*P. G.*, 38 E.)

Enfin il arrive que les deux procédés, *e* muet en surnombre et silence, sont combinés :

Maître de mon destin, libre dans mes soupirs...

Mè	*trœ*	*dœ*	*mõ*	*des*	*tẽ*	*œ*	*li*	*brœ*	*dã*	*me*	*su*	*pir*
33	11	8	17	31	**39**	**8**	**32**	17	15	19	23	52
—	◡	◡	◡	◡	— 724	◡	—	◡	◡	◡	◡	—

(*Bér.*, 12 J [1].)

« Deux syllabes fortes qui se rencontrent, remarque M. Guilliaume [2], sont destructives du rythme; elles produisent un choc blessant pour l'oreille », et il cite cet exemple :

Les *loups man*gent gloutonnement.

C'est justement le cas qui nous occupe. Nous venons de voir par quelles tricheries on s'efforce de corriger la dureté de la collision. Si le sens ne commande pas le maintien des deux longues en présence, et même quelquefois quand il le commande, pour de simples raisons de commodité, il se produit une assimilation des deux accents l'un à l'autre : au lieu de dire : « les *loups man*gent », on prononce tout simplement : « les loups *man*gent ».

Becq de Fouquières, scandant comme il suit cet alexandrin de Racine :

Le sang de vos rois crie et n'est point écouté,
∧ ∧ ∧ ∧

l'accompagnait de cette déclaration [3] : « Il faut que la voix s'applique à rendre l'effet qu'a voulu produire le poète et qu'elle résiste à la tentation de rejeter l'accent sur le mot *crie*. Ce serait outrager Racine que de lire ainsi ce vers :

1. C'est sans doute pour la même raison que K, dans le vers XIX, a prononcé *iyèr* au lieu de *yèr* (hier) indiqué par le texte.
2. Guilliaume, *op. cit.*, p. 204.
3. Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 109.

Le sang de vos rois crie et n'est point écouté.
∧ ∧ ∧ ∧

La voix doit maintenir l'accent sur *rois* et développer l'énergie nécessaire à prononcer la double articulation de *crie*, qui venant après un léger temps d'arrêt, double la puissance et l'effet de l'accent fixe. » Il y a erreur de Becq de Foucquières, et Racine n'eût certainement pas admis une coupe cinquième en concurrence avec celle de l'hémistiche. Mais il ressort de nos tableaux généraux que la lecture pressentie par le critique, et contre laquelle il proteste, est assez souvent adoptée, par suite des difficultés de déclamation qu'on a notées plus haut.

Il est rare en effet que deux longues consécutives, et non séparées par un silence, restent telles. Le cas peut se présenter [1], mais le plus ordinairement la première tend à se subordonner à la deuxième; dans certains vers celle-ci peut ne l'emporter sur l'autre que de quelques centièmes de seconde; d'autres fois au contraire la réduction est presque complète. S'il s'agit d'un temps marqué isolé précédé d'une mesure polysyllabique [2], celle-ci s'allonge alors volontiers d'une syllabe en perdant elle-même son accent.

Soient donc deux pieds monosyllabiques qui se suivent. On peut rencontrer ces déclamations :

Bois, prés, fontaines, fleurs, qui voyez mon teint blême

Bwá	*pré*	*fō*	*tè*	*nœ*	*flœr*	*ki*	*vwa*	*yé*	*mō*	*tè*	*blè* (*mœ*)	
50	**50**	27	28	13	66	18	30	22	22	28	47	
—	—	⏑	⏑̲	⏑	— ↓22	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	(XII, S 2°.)
63	**72**	34	34	14	77	24	30	36	24	28	37	18
⏑̲	— ↓16	⏑	⏑̲	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑ (*ib.*, D 2°.)
61	**80**	24	43	17	69	28	20	34	18	25	38	18
⏑	—	⏑	—	⏑	—	⏑̲	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑ (*ib.*, D 1°.)

Le premier exemple est parfaitement correct; les deux mots, qui ont dans la phrase la même importance, sont sur le tracé de même valeur et conservent leur individualité. Dans le deuxième exemple, le mot *pré* l'emporte sur l'initiale du vers de 9es et le groupe iambique se trouve déjà indiqué. Dans le troisième on peut considérer l'iambe comme parfait, puisqu'il y a au profit de la longue une différence de 19es, c'est-à-dire de la durée d'une syllabe brève moyenne. Il reste cependant que le mot *Bwá* occupe dans le temps une plus grande place que tels autres accents du vers et que par conséquent il se produit comme un effet de glissement qui n'échappe pas à l'oreille. On croit que la voix va se poser directement sur l'initiale, mais elle se dérobe pour se fixer avec plus d'insistance sur le second terme.

Le même phénomène se rencontre sans contestation dans l'étrange alexandrin de Baulaton :

Tel Satan à travers vaux, monts, rocs, bois, lacs, prés. (XIII)

La plupart des sujets l'ont prononcé en isolant par un silence chacun des mots qui composent le dernier hémistiche du vers. Mais ceux qui ne l'ont pas fait ont substitué aux monosyllabes successifs un mouvement iambique :

1. On pourra le constater en comparant, dans les tableaux d'ensemble, la diction de chaque sujet pour les exemples cités. On peut ajouter : XIX; *Cin.*, II, 12; *Andr.*, 20 et 29; *Bér.*, 13; *Hern.*, 6 et 8; *PG.*, 13 et 38.

2. Du moins selon les indications du sens et d'après le texte écrit.

Tel	*Sa*	*tã*	*a*	*tra*	*ver*	*vó*	*mõ*	*rok*	*bwá*	*lak*	*pre*
29	28	40	13	18	23	**41**	**49**	**43**	**47**	**44**	**51**
⏑	⏑	—	⏑	⏑	⏑	⏑	—	⏑̲	—	⏑̲	—

(G 1°.)

40	37	51	6	26	40	**54**	**72**	**39**	**53**	**42**	**50**
⏑̲	⏑	—	⏑	⏑	⏑	⏑	—	⏑	— ‿10	⏑	—

(O 2°.)

Soit maintenant une mesure polysyllabique suivie d'un monosyllabe. On peut rencontrer ces déclamations :

Ma pensée entraînée erre en tes rêveries.

	Ma	*bã*	*sé*	*ã*	*tre*	*né*	*èr*	*ã*	*te*	*re*	*vœ*	*ri* (*œ*)
G	15	39	32	**14**	**41**	**50**	**49**	15	19	29	10	34
	⏑	—	⏑̲	⏑	⏑	—	—	⏑	⏑	⏑̲	⏑	—
E	17	30	18	**19**	**32**	**41**	**49**	17	18	19	16	41
	⏑	—	⏑	⏑	⏑	⏑	—	⏑	⏑	⏑̲	⏑	—
R	19	46	40	**16**	**26**	**18**	**75**	12	19	27	15	33
	⏑	—	⏑̲	⏑	⏑̲	⏑	— ‿15	⏑	⏑	⏑̲	⏑	—

(*Hern.*, 20.)

G a prononcé correctement : les deux groupes rythmiques restent distincts, comme l'exige le sens. Dans la diction de E se produit au contraire l'effet de glissement que nous signalions plus haut. R accomplit enfin la transformation qui était en germe chez E, et substitue un pied de quatre syllabes à l'anapeste et au monosyllabe qu'on attendrait. La perturbation que l'on constate est évidemment due à la construction du vers, et elle n'aurait pas eu lieu si le poète avait écrit :

Mes pensers entrainés s'égarent dans tes rêves.

Si l'on passe ensuite au pied de deux syllabes, on remarque qu'il est infiniment plus stable que le précédent, et les variations auxquelles il est soumis sont relativement peu fréquentes. Il doit être par conséquent considéré comme un des éléments fondamentaux du vers français. On note cependant quelquefois, en usant du critérium qu'on indiquera à propos des combinaisons polysyllabiques, que l'iambe tend à s'agréger à un court membre rythmique consécutif pour former un groupe plus étendu. Nous en rencontrerons un exemple dans le vers cité plus haut :

Bois, prés, fontaines, fleurs, qui voyez mon teint blême.

	Bwá	*pré*	*fõ*	*tè*	*nœ*	*flèr*	*ki*	*vwa*	*yé*	*mõ*	*tè*	*blè*	*m*(*œ*)
G 1°	74	78	**28**	**51**	**29**	72	22	30	36	23	30	65	25
	— ‿10	— ‿21	⏑	—	⏑ ‿13	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑
S 1°	50	52	**27**	**27**	**15**	**53**	19	30	30	21	29	50	
	⏑̲	—	⏑	⏑̲	⏑	— ‿32	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	

(XII)

La première déclamation est conforme au sens. Le troisième pied de l'alexandrin (⏑ — ⏑), égal en importance à ceux dont il est encadré, s'isole parfaitement entre deux silences et maintient son individualité. Pour S au contraire, il y a constitution d'un groupe métrique de quatre syllabes dont la seconde cependant conserve encore une partie de la valeur que le sens exigerait. M. Grammont avait déjà noté que deux

dipodies iambiques s'unissent volontiers pour former une combinaison rythmique plus étendue, et l'on peut dire que dans le trimètre romantique, le second membre n'est souvent composé que de deux iambes dont le premier marque une suspension de sens moins nette que le second et tend par conséquent à se subordonner à lui. Il se peut alors que l'assimilation soit totale ou qu'elle soit seulement plus ou moins parfaitement indiquée :

Surveillant l'âtre où bout la soupe de poisson.

	Sur	*ve*	*yà*	*lá*	*tru*	*bú*	*la*	*su*	*p(œ)*	*dœ*	*pwa*	*sõ*
R	22	17	24	35	**18**	**14**	**14**	**23**		14	25	32
	⏑̲	⏑	⏑	—	⏑̲	⏑	⏑	—		⏑	⏑	—
J	23	17	24	34	**17**	**18**	**15**	**29**	10	12	33	37
	⏑̲	⏑	⏑	—	⏑	⏑̲	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—

(*P.G.*, 24.)

Il est évident que l'hémistiche [1] supporterait un fort accent s'il était suivi d'un groupe rythmique plus ample.

Ce dernier exemple nous amène tout naturellement à parler des temps marqués secondaires, notés ⏑̲ dans les vers que nous avons cités dans ce chapitre, et sur lesquels nous avons jusqu'ici négligé d'attirer l'attention. Ils révèlent une instabilité particulière aux membres métriques de trois syllabes et au delà, de telle sorte que nous nous trouvons en présence de deux lois qu'on peut dès maintenant formuler :

1° Une mesure rythmique de peu d'étendue tend à s'agréger à celle qui la précède en privant celle-ci, plus ou moins complètement, de son accent normal;

2° Une mesure rythmique de plus de deux syllabes tend à se décomposer en fragments de moindre longueur.

Donc les sectionnements de la phrase, comme on va s'efforcer de le montrer, s'établissent volontiers à des distances moyennes. Parmi les théoriciens, il en est assez peu qui aient reconnu l'existence de ce principe. M. Guilliaume [2] cependant l'a défini de façon satisfaisante : « Lorsqu'au contraire les syllabes fortes sont trop éloignées l'une de l'autre, écrit-il à la suite des lignes où il traite du concours des temps marqués, le rythme cesse d'être appréciable. C'est pourquoi les mots d'une certaine longueur reçoivent plusieurs accents... D'où règle générale : entre deux syllabes fortes, il doit y avoir une syllabe faible au moins et deux au plus. » L'idée est juste, sauf que la succession des syllabes faibles n'est pas aussi étroitement limitée.

Mais le signe ⏑̲, dans les exemples que nous avons présentés aussi bien que dans nos tableaux généraux, recouvre deux séries de faits bien différents, les accidents de durée secondaires proprement dits et ceux qui sont dus à l'expression oratoire; ces derniers peuvent d'ailleurs suppléer à l'absence des premiers et jouent souvent le même rôle au point de vue du rythme, mais ils sont d'une autre nature et nous les étudierons plus en détail dans un chapitre spécial.

La distinction cependant doit être faite. Il y a longue secondaire toutes les fois que dans une syllabe en demi-relief la voyelle l'emporte sur la durée de la consonne; alors c'est comme si l'un des termes qui composent le membre métrique retrouvait son accent particulier, et cet accent ne peut par conséquent tomber que sur une fin de mot [3] (ou sur un monosyllabe). Ailleurs qu'à cette place, il est d'une extrême rareté et ne se

1. Pour l'allongement de la syllabe *tru* (R). Cf. ch. I, p. 25-26. De plus, les sons composants sont plus nombreux.
2. Guilliaume, *op. cit.*, p. 204.
3. Si la terminaison de ce mot est féminine, la pénultième reçoit le temps marqué, selon les règles générales. Je trouve cependant :

Soyez flétris devant votre pays qui tombe...

Swa	*ye*	*fle*	*trí*	*dœ*	*và*	*vo*	*trœ*	*pe*	*i*	*ki*	*tõ*	*b(œ)*
15	17	31	44	13	18	12	**18**	14	13	13	56	
⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑̲	⏑	⏑	⏑	—	

(*RB.*, 8 G.)

rencontre que si le groupe rythmique ne présente avant la finale aucune terminaison favorable. Un mot de six syllabes formant un seul pied pourra donc être frappé d'un léger temps marqué intérieur. Notre vers-expérience :

Nabuchodonosor était roi d'Assyrie,

se décompose régulièrement dans son premier hémistiche et pour toutes les déclamations, une fois par l'effort emphatique, dix fois par une longue secondaire, selon ce type :

Na	*bu*	*ko*	*do*	*no*	*zòr*		*e*	*te*	*rwa*	*das*	*si*	*rí* (*œ*)
12	**28**	17	15	17	48	25	18	23	26	22	26	33
◡	◡̲	◡	◡	◡	—		◡	◡	—	◡	◡	—

(XXI *bis*, S 1°.)

L'un des morceaux inscrits présente un exemple analogue :

Ma générosité doit répondre à la tienne.

Ma	*je*	*ne*	*ro*	*zi*	*té*	*dwa*	*re*	*pō*	*dra*	*la*	*tyè*	*nœ*
17	26	16	**25**	15	47	28	19	40	12	10	50	28
◡	◡̲	◡	◡̲	◡	—	◡̲	◡	—	◡	◡	—	◡

(*Cid.*, 26 J.)

Il y a au contraire allongement emphatique toutes les fois que, dans une syllabe en demi-relief, la consonne l'emporte sur la durée de la

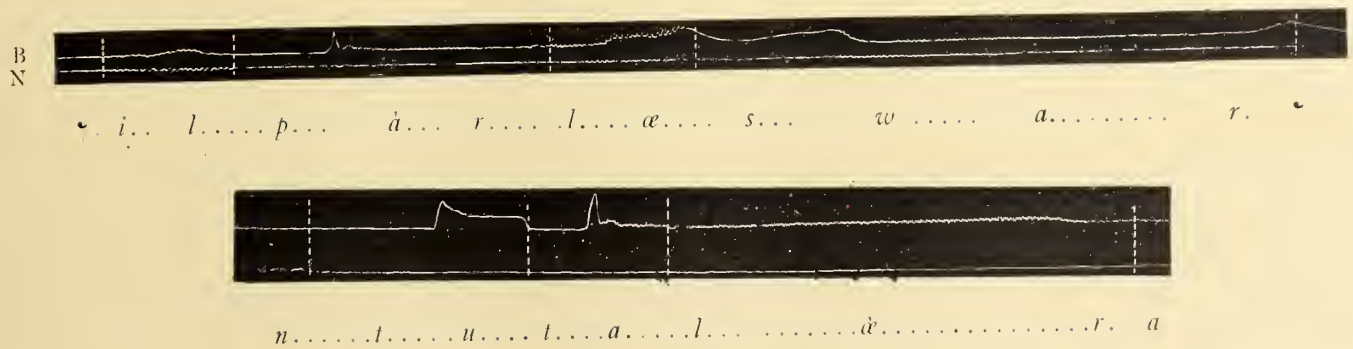


Fig. 23. — Un fragment de ces deux vers :

Car les petits enfants ont faim. *Il part le soir*,... (*P.G.*, 19 E.)
La lun(e) *tout à l'heure* à l'horizon montait. (*Hern.*, 10 R.)

Dans le premier la syllabe *pàr* forme un accent secondaire où la voyelle *a* est l'élément principal. Dans le second la syllabe *tùt* constitue un accent oratoire : la consonne *t* y est en effet dominante.

voyelle [1] (fig. 23), et cet allongement, d'une manière générale, ne peut tomber que sur le monosyllabe initial ou second de la mesure, ou encore sur la syllabe initiale ou seconde, mais non sur la syllabe finale d'un mot polysyllabique qui fait partie de cette mesure.

1. C'est ce qui ressort de notre précédent chapitre.

Nous ne nous occuperons ici que du premier phénomène. L'accent secondaire n'est jamais de nécessité absolue ; il apparaît ou disparaît selon les déclamations; il ne consiste parfois qu'en un faible accroissement de durée ; ailleurs il atteint presque la valeur de l'accent principal, parfois même il la dépasse, et dans certains cas l'on peut constater la décomposition parfaite du groupe qu'on s'attendait à rencontrer. Voici toute une série d'exemples :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Lœ	*vrè*	*pá*	*kel*	*kœ*	*fwa*	*ne*	*trœ̀*	*pá*	*vre*	*sã*	*bla*	*blœ*
23	43	16	18	14	39	**22**	17	36	16	24	41	17
◡	—	◡	◡̲	◡	—	◡̲	◡	—	◡	◡	—	◡

(VIII, G.)

Apprends que mon devoir ne dépend pas du sien.

A	*prã*	*kœ*	*mõ*	*dœ*	*vwàr*	*nœ*	*de*	*pã*	*pá*	*du*	*syẽ*
10	56	11	23	10	45	16	18	28	**29**	16	41
◡	—	◡	◡̲	◡	—	◡	◡	◡	◡̲	◡	—

(IV, N.)

Des flots bénis, des bois sacrés, des arbres prêtres.

De	*fló*	*be*	*ní*	*de*	*bwa*	*sa*	*kré*	*de*	*zar*	*brœ*	*prè*	*trœ*
28	**40**	28	33	21	29	32	49	29	48	26	50	27
◡	◡̲	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡̲	◡	—	◡

(XVII, D 1°.)

Et dès le premier mot ma langue embarrassée...

E	*dè*	*lœ*	*prœ*	*mye*	*mó*	*ma*	*lãg*	*ã*	*ba*	*ra*	*sé* (*œ*)
14	**34**	14	27	20	32	16	38	14	16	16	31
◡	—	◡	◡̲	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—

(*Bér.*, 30 R.)

Dans le premier vers la septième syllabe ne l'emporte que de 5es sur la suivante et reste subordonnée à l'accent du groupe : c'est à peine une indication. Dans le second la dixième syllabe, toujours subordonnée à la longue de la mesure, dépasse cependant de 13es la onzième syllabe. Un cas plus intéressant nous est présenté par le troisième exemple : la seconde syllabe a duré plus que la quatrième, et cependant il n'y a encore là qu'un accident secondaire, puisque leur valeur significative rend inséparables les différents éléments du membre métrique. Dans le quatrième alexandrin enfin, au lieu du pied de six syllabes qui semblerait nécessaire, on constate la présence d'un iambe et d'un péon, lui-même légèrement modifié : la décomposition est accomplie et le tracé montre qu'ici le sujet a réellement voulu, de propos délibéré, quoique peut-être artificiellement, réaliser le sectionnement d'un groupe rythmique qui lui causait quelque embarras.

On peut objecter à nos notations qu'elles sont parfois arbitraires. Il est difficile, peut-on croire, de décider quelle durée fait l'accent principal, quelle l'accent secondaire. Il est vrai, et nous reconnaissons volontiers que l'interprétation des chiffres par le signe est assez souvent discutable. Aussi bien n'y tenons-nous pas absolument et reconnaissons-nous que l'on pourrait marquer longues (¯) certaines syllabes qui sont pour nous demi-longues (◡̲), ou réciproquement. On s'est cependant basé, pour traduire les mensurations obtenues, d'abord sur le sens, puis sur la présence ou l'absence concomitante d'un temps marqué musical [1], puisque les variations de hauteur sont infiniment plus délicates et plus subtiles que

1. Sur le rapport dans lequel les valeurs musicales se trouvent avec les valeurs temporelles. Cf. ch. XII.

les variations temporelles, enfin sur les déclamations des autres sujets : elles offrent en effet un excellent moyen de comparaison et permettent de lever bien des doutes. Nous tâcherons d'ailleurs de n'apporter que des exemples qui ne donnent lieu à aucune contestation.

Ces observations une fois faites, il est maintenant possible de noter les diverses manifestations des accidents secondaires dans les membres rythmiques qui dépassent deux syllabes.

L'anapeste est comme l'iambe un pied relativement stable et doit être considéré, lui aussi, comme un des éléments fondamentaux du vers français. L'accent secondaire, en possession des caractères que nous lui avons reconnus, n'y peut tomber que sur la première syllabe et se rencontre très rarement. Pour qu'il soit possible, il faut que cette syllabe possède une certaine force de sens. On en trouvera un exemple dans le premier des quatre alexandrins immédiatement précités.

Le péon est plus facilement impur. L'allongement affecte assez peu souvent la première syllabe du groupe, et seulement si elle possède une certaine force de sens ; il tombe le plus ordinairement sur la seconde ; dans ce dernier cas, il n'a fréquemment pour raison d'être que de fournir à la voix un faible point d'appui dans un membre déjà trop étendu pour qu'une déclamation lente l'articule facilement :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Lœ	*vrè*	*pœ*	*kel*	*kœ*	*fwa*	*ne*	*trœ*	*pá*	*vre*	*sã*	*bla*	*blœ*
19	46	**30**	21	19	44	20	21	32	16	22	32	21
◡	—	◡̲	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(VIII J.)

Je suis romaine, hélas, puisque Horace est romain.

Jœ	*sïvi*	*ro*	*mèn*	*e*	*lás*	*pũis*	*ko*	*ras*	*e*	*ro*	*mẽ*
25	**34**	28	40	10	54	26	25	51	9	20	39
◡	◡̲	◡	—	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—

(III D 2°.)

Il est à noter, d'autre part, que dans un même hémistiche un péon suivi d'un iambe paraît faire difficulté, tandis que la combinaison inverse semble excellente. S'il n'y a pas en effet une séparation de sens très forte entre les deux groupes rythmiques, si au contraire il suffit d'un artifice de prononciation pour les unir d'une façon tant soit peu intime, la succession dont il s'agit a tendance, nous le verrons, par le secours d'un déplacement oratoire, à former deux anapestes. C'est évidemment à ce fait qu'est due la scansion du vers suivant [1], où l'accent cette fois, sur le tracé, se révèle d'une constitution toute normale.

Apprends que mon devoir ne dépend pas du sien.

A	*prã*	*kœ*	*mõ*	*dœ*	*vwàr*	*nœ*	*de*	*pã*	*pa*	*du*	*syẽ*
8	42	12	20	13	45	13	13	**21**	15	15	25
◡	—	◡	◡̲	◡	— 38	◡	◡	—	◡	◡	—

(IV, I 2°.)

1. Dans le cas ci-dessous le sujet a préféré au contraire, avec une légère violence, la coupe ◡ — ◡ ◡ ◡ — à la coupe ◡ ◡ ◡ — ◡ — qu'on attendrait :

On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants.

Ō	*dis*	*tèg*	*ã*	*grã*	*lí*	*o*	*lõ*	*ri*	*dó*	*tõ*	*bã*
14	28	45	19	55	39	**11**	**32**	**19**	**32**	**35**	**36**
◡	◡	—	◡	—	◡̲	◡	—	◡	◡	◡	—

(*PG.*, 7 B.)

Le pied de cinq syllabes est très souvent impur : il est déjà trop long pour qu'on puisse l'articuler facilement sans point d'appui intérieur. L'allongement secondaire porte sur la seconde ou sur la troisième syllabe du membre rythmique [1] :

Et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs,...

E	*dœ*	*kel*	*kœ*	*fa*	*sõ*	*ke*	*kla t(œ)*	*me*	*du*	*lœ̀*	*rœ*
24	16	**20**	16	26	32	15	36	15	10	37	10
— ˘9	◡	⏓	◡	◡	—	◡	—	⏓	◡	—	◡

(*Cid*, 3 C.)

Meurs, s'il y faut mourir, en citoyen romain.

Mœ̀r	*si*	*li*	*fó*	*mu*	*rír*	*ã*	*si*	*twa*	*yẽ*	*ro*	*mẽ*
55	10	12	**20**	15	38	9	16	14	25	13	26
—	◡	◡	⏓	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	—

(I O 1°.)

Le pied de six syllabes est très rarement pur. Plus l'étendue des groupes rythmiques s'accroît, plus il est difficile de les conserver tels que le sens l'exige, et les altérations augmentent de fréquence ; elles peuvent, comme dans les groupes de quatre et de cinq syllabes, consister en une insistance légère de la voix, mais dans d'autres cas elles vont jusqu'à parfaite décomposition du membre métrique.

Cette tendance au sectionnement des successions trop vastes n'a été reconnue que par de rares théoriciens. Guyau et Tisseur ne paraissent avoir aucun scrupule à citer des hémistiches entiers sans accidents intérieurs ; leurs scansions, établies uniquement d'après le sens, ne sont pas exactement celles que maintient la parole. Becq de Fouquières, qui admet sans observation l'existence de ces mesures, paraît avoir eu l'intuition vague du phénomène qui nous occupe, sans arriver à le formuler d'une façon satisfaisante. On se rappelle [2] qu'il conserve des accents toniques auprès des accents rythmiques. Or, certains de ces accents toniques ne sont que des accents secondaires sentis confusément par son oreille, mais qu'il n'a pas su définir. Voici en effet deux de ses transcriptions :

Brûlé — de plus de feux — que je n'en allumai.

Quoi ! — de quelque remords — estes-vous — dechirée.

Pierson [3] est beaucoup plus net : il aperçoit très bien que le rythme de cinq syllabes et en général tout rythme plus étendu tend à former non un pied, mais plusieurs.

Son opinion est confirmée par les faits : nous n'avons rencontré que de rares mesures de cinq et six syllabes à l'état pur, une seule de sept,

1. Et même sur la première, quoique ce soit plus rare :

Et dès le premier mot ma langue embarrassée...

E	*dè*	*lœ*	*prœ*	*mye*	*mó*	*ma*	*lãg*	*ã*	*ba*	*ra*	*sé (œ)*
31	**29**	13	32	23	41	16	50	16	18	16	45
— ˘31	⏓	◡	⏓	◡	— ˘27	◡	—	◡	◡	◡	—

(*Bér.*, 30 C.)

2. Cf. p. 69.

3. Pierson, *op. cit.*, p. 206.

aucune de huit [1] : elles se dissolvent en fragments plus courts, soit par suite de l'effort oratoire, soit grâce à des coupes artificielles par lesquelles la déclamation accorde une importance factice à des mots qui n'en devraient point avoir. Quelquefois on constate pour un même membre métrique un double ou un triple sectionnement, selon la lenteur de la prononciation, par suite du mélange des accents emphatiques et secondaires. Nous nous contenterons de citer une série d'exemples où l'accent, de conformation normale, ne marque qu'une pseudo-division de sens et n'existe que dans un but de décomposition :

Quoi ? sans que ni serment ni devoir vous retienne,...

Kwa	*sã*	*kœ*	*ni*	*ser*	*mã*	*ni*	*dœ*	*vwàr*	*vu*	*rœ*	*tyè*	*nœ*
44	**47**	18	20	36	47	15	10	41	14	18	48	22
— ˘104	—	◡	◡	◡	—	⏓	◡	—	◡	◡	—	◡

(*Andr.*, 9 A.)

N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit...

Nè	*kœ*	*dœ*	*se*	*bo*	*té*	*dõ*	*le*	*kla*	*te*	*blu*	*i*
37	13	14	26	34	44	15	20	47	15	25	29
—	◡	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—

(*Cin.*, II, 7 C.)

Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,...

Á	*Ro*	*dri*	*gœ*	*i*	*le*	*vrè*	*kwa*	*kœ*	*tõ*	*ne n(œ)*	*mí œ*
52	16	53	24	14	33	56	**48**	16	23	28	58
—	◡	—	◡ ˘36	◡	◡	— ˘43	—	◡	◡	◡	—

(*Cid*, 1 J.)

Et contre ma douleur j'aurais senti des charmes...

E	*kõ*	*trœ*	*ma*	*du*	*lœ̀r*	*jo*	*re*	*sã*	*ti*	*de*	*ɛar m(œ)*
8	**20**	12	13	18	47	20	20	27	14	18	70
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—

(*Cid*, 17 J.)

Dès que ma triste main eut fermé sa paupière...

Dè	*kœ*	*ma*	*tris*	*tœ*	*mẽ*	*u*	*fer*	*mé*	*sa*	*po*	*pyè*	*rœ*
21	11	14	36	15	22	13	20	13	12	18	41	13
—	◡	◡	⏓	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—	◡

(*Bér.*, 15 G.)

Et par un beau trépas couronne un beau dessein.

E	*par*	*œ̃*	*bó*	*tre*	*pá*	*ku*	*ron*	*œ̃*	*bó*	*de*	*sẽ*
18	**48**	15	30	21	36	30	34	15	27	18	35
◡	—	◡	⏓	◡	— ˘40	◡	—	◡	⏓	◡	—

(*Cid*, I, I, 10.) [2]

1. Certains vers paraissent présenter huit syllabes inséparables pour le sens ; aucun de ces groupes ne se maintient pur. Cf. par exemple dans nos tableaux généraux (*Cin.*, I, 6 ; *dr.*, 4 ; *Hern.*, 14 ; *PG.*, 19). Il y a des différences selon les sujets.

2. Il faut noter un cas assez curieux où le sujet a modifié le texte pour trouver l'accent dont il avait besoin. Au v. 2 du *Cid*, au lieu de :

Je ne te puis blâmer — d'avoir fui — l'infamie,

J a prononcé :

Je ne puis — te blâmer — d'avoir fui — l'infamie

Lubarsch dans son volume [1] a dressé une longue liste des mots qui ne peuvent recevoir un temps marqué. Il refuse l'accentuation aux articles, aux adjectifs possessifs, démonstratifs, interrogatifs, aux pronoms personnels conjoints, aux prépositions, aux conjonctions, sauf quand elles indiquent une arête de la phrase, enfin aux verbes auxiliaires qui ne sont pas employés absolument. Or, les alexandrins cités [2] fournissent un exemple de presque tous les cas qu'il éliminait.

*
* *

Il reste, à propos du rythme temporel, à discuter un certain nombre de questions accessoires. L'une des plus débattues est celle du rythme de la prose et des caractères par lesquels celle-ci se distingue de la poésie. On n'a pas manqué d'apporter à ce sujet des réponses commodes et qui paraissent séduisantes : aucune cependant ne s'appuie sur une enquête sérieuse, aucune ne se voit confirmée par nos expériences.

« Le rythme du vers est le mouvement des mots, écrit M. Guilliaume [3], l'alternance des syllabes accentuées et des syllabes non accentuées. Cette alternance étant inhérente à la langue et se produisant dans tous les mots ou groupes de mots, la prose a aussi son rythme ; seulement il est dépourvu de mesure, tandis que celui de la poésie est régulier, périodique. » M. Braunschvig croit au contraire que le rythme de la prose est « psychologique », et celui de la poésie « mathématique », et il ajoute : « à la différence des vers dans lesquels le nombre des syllabes est d'une égalité parfaite, dans la prose la mieux cadencée, les différents membres de phrase ont un nombre inégal de syllabes... si le rythme de la prose comporte l'irrégularité, le rythme poétique en revanche exige une régularité absolue : il faut que le vers qui va commencer ait une longueur égale à celle du vers qui vient de finir. »

Donc pour M. Guilliaume, il y a égalité temporelle des mesures métriques dans la poésie, inégalité dans la prose. La théorie doit être rejetée pour les raisons que nous développerons abondamment dans le chapitre consacré aux durées comparées : il n'y a pas d'égalité temporelle, pas plus en poésie qu'en prose. On peut d'une façon analogue opposer à M. Braunschvig que l'identité numérique des syllabes dans une suite de plusieurs alexandrins se présente peu fréquemment, au moins dans la déclamation. C'est ailleurs qu'il faut chercher les différences entre la cadence de la prose et celle du vers.

En réalité, ces différences sont non pas de nature, mais seulement de degré. Le rythme dans son principe est partout le même : il est constitué par la succession de membres plus ou moins étendus, composés chacun d'une suite de syllabes brèves et terminés chacun par une longue. M. Jourdain s'étonnerait sans doute de s'entendre dire qu'il produit lui-même ces merveilles, même pour demander son bonnet de nuit, toutefois il n'aurait point sujet d'en tirer le moindre orgueil, car il est impossible de parler autrement. Dans la prose la plus prosaïque, dans celle de la conversation journalière, dont le ton égal et rapide ne demande aucun effort particulier d'expression et dont le fragment de prospectus que nous avons enregistré rend parfaitement l'allure, les accidents de durée se rencontrent comme en poésie, mais à des intervalles beaucoup plus éloignés.

On peut pour s'en convaincre consulter le texte qui figure dans nos tableaux généraux. On y constatera la présence de longues lignes invertébrées dont les divers éléments sont de valeur à peu près semblable et dont les faibles sommets, comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, ne sont dus très souvent qu'à la constitution même des syllabes qu'ils affectent, au nombre des sons composants. C'est seulement au bout des membres de phrase que l'on rencontrera de véritables longues, lieux de repos où la voix s'arrête pour éviter que les propositions ne chevauchent

1. Lubarsch, *op. cit.*, p. 36. Il indique d'ailleurs, mais d'une façon assez vague (p. 28-30), qu'il peut y avoir des accents secondaires.
2. La question a été examinée en détail par M. Roudet, *Revue de philologie française*, 1907, p. 297 et sq. Il mentionne de très rares exceptions absolues.
3. Guilliaume, *op. cit.*, p. 203.

les unes sur les autres. A l'intérieur de ces propositions, les syllabes qui en poésie seraient aptes à recevoir l'accent de durée, ne l'emportent sur les suivantes que de quelques centièmes de seconde, et leur relief, par conséquent, passe pour ainsi dire inaperçu. On peut rencontrer six, huit, dix syllabes prises dans la même progression temporelle et articulées sans difficulté, ce qui n'arrive point dans le vers. Il n'y a de groupes rythmiques d'étendue restreinte que ceux qui sont isolés entre deux fortes ponctuations.

Mais tout ce développement demande des exemples. Ils sont aisés à fournir.

Les groupes rythmiques de moins de cinq syllabes, disons-nous, sont rares. Voici, en effet, ce que nous notons : *sont fait(es) à plat* (C E) — et *franco* (C E G) — *par contre* (C E G) — *néanmoins* (C E G) — d'*une* (C). Partout ailleurs les formations sont loin d'être aussi réduites.

Veut-on des successions inconnues au vers ? Nous en citerons deux que nous commenterons. La première est celle-ci que nous empruntons au sujet E :

il y aura lieu de conserver un spécimen de chacune d'elles pour permettre aux souscripteurs de continuer leur choix...

i	*li*	*o*	*ra*	*lyœ̃*	*dœ*	*kõ*	*ser*	*ve*	*rœ̃*	*spe*	*si*	*mèn*	*dœ*	*ɛa*	*ku*	*n(œ)*	*dè*	*l(œ)*	*pur*	*per*
5	20		17	18	11	18	18	14	14	21	14	20	15	17	22		24	26	17	16
◡	◡̲		◡	—	◡	◡	◡̲	◡	◡	◡̲	◡	—	◡	◡	◡		—		◡	◡

me	*tró*	*sus*	*krip*	*tèr*	*dœ*	*kõ*	*ti*	*nœ̈ve*	*lœr*	*ɛwa*
17	17	19	19	19	11	15	14	15	18	27
◡	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	◡	◡	—

(*Prospectus.*)

28 syllabes ont été prononcées, séparées par un silence à la seizième. De la seconde à la dernière, elles n'ont entre elles qu'une différence de 16es, si l'on ne tient pas compte de la première, composée d'une voyelle.

Ce qui frappe surtout, c'est le fait qu'un certain nombre d'accroissements de durée ne sont dus qu'au nombre des articulations qui composent les syllabes ; on notera de même le peu de valeur des brèves et aussi l'insignifiance des temps marqués, sauf à la seizième et à la vingt-huitième place, quoique ces derniers allongements encore n'atteignent pas la longueur moyenne de ceux que nous avons rencontrés dans la poésie : dans l'ensemble cependant ces accents constituent l'embryon d'un rythme analogue à celui du vers. Quant au second exemple, il nous sera fourni par le sujet G :

en priant les adhérents d'attendre le prochain envoi de gravures...

ã	*pri*	*yã*	*le*	*za*	*de*	*rã*	*da*	*tã*	*dr(œ)*	*lœ*	*pro*	*ɛẽ*	*nà*	*vwa*	*d(œ)*	*gra*	*vúr*
13	16	15	15	14	16	14	12	20		10	16	17	10	14	24		22
◡	◡	◡	◡	◡	◡	◡	◡	—									

(*Prospectus.*)

Il y a ici une succession de huit brèves. Dans une inscription que je n'ai pas conservée du portrait de Charles XII par Voltaire, j'en ai rencontré treize consécutives, sans aucun accident intérieur.

Mais que l'on prenne un ton solennel pour déclamer le prospectus dont il s'agit. Il y aura sans doute contresens, car il ne réclame pas l'expression qu'on lui accorderait ainsi. Du moins verrons-nous apparaître des sectionnements plus rapprochés, des divisions plus menues, et des longues plus longues, comme dans les courtes phrases qui terminent notre précédent chapitre. Le deuxième exemple cité se couperait alors comme suit :

en priant — les adhérents — d'attendre — le prochain envoi — de gravures...

et nous retrouverions ainsi les pieds rythmiques que nous avons constatés dans le vers.

Nous les retrouvons en effet toutes les fois que nous sortons des conditions de la conversation journalière et que nous élevons notre style, car la lecture d'un fait divers de journal ne réclame pas la même tension oratoire qu'un discours de Mirabeau. On pourrait apporter toute une collection de textes en prose où l'on verrait le rythme, dans un accord convenable du sens et du ton qu'il comporte, s'élever par degrés jusqu'à son état le plus parfait par suite de la disparition progressive des lignes invertébrées dont nous parlions plus haut. Il conviendra du moins de prendre un exemple où se découvre le dernier terme de l'évolution dont il s'agit : ce sera le début de l'oraison funèbre d'Henriette de France. Le tracé [1], qui remonte à 1903, ne contient qu'un petit nombre de syllabes, à cause de l'exiguïté du cylindre dont nous disposions alors. Il suffit [2] cependant pour faire la preuve de ce que nous avançons :

Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires...

Sœ	*lwï*	*ki*	*rè*	*ɥ(œ)*	*dã*	*le*	*syè*	*e*	*dœ*	*ki*	*rœ*	*lè*	*v(œ)*	*lu*	*le*	*zã*	*pi*	*rœ*
26	54	28	34		26	19	66	11	15	30	20	59		20	18	30	50	23
◡	—	◡	—		◡̲	◡	—	◡	◡	◡̲	◡	—		◡	◡	◡	—	◡

Ce sont ici les mêmes membres métriques que dans les vers, les mêmes accents temporels, le même sectionnement par courts fragments ; nous sommes au point où le rythme de la prose rejoint celui de la poésie : c'est donc la majesté et la lenteur du discours qui déterminent le nombre et l'importance des points d'appui que la voix exige.

Est-ce à dire pourtant que prose et vers soient semblables ? Non point : il reste que les vers, par suite de l'ampleur expressive qui leur est inhérente, n'admettent jamais les pieds de huit syllabes et au delà, ou, si l'on aime mieux, ils répugnent aux successions qui atteignent ou dépassent sept brèves et qui sont fréquentes dans la prose familière. Déjà les membres de six syllabes sont rares, et on les rencontre seulement quand il s'agit de produire un effet de simplicité, mais alors le vers en paraît plat, tant il est vrai que la poésie n'existe que par les éventualités du rythme qu'elle représente. On ne peut donner le nom d'alexandrin à un groupement comme celui-ci :

L'administration de l'enregistrement,

ni à cet autre que M. Monval découvrait naguère à la fin d'un palmarès :

La rentrée est fixée au lundi trois octobre,

ni à certains vers de théâtre comme on en rencontre chez M. Rostand, non plus qu'à un grand nombre de ceux qu'écrivit Coppée. Il en est de même quand la structure grammaticale de la phrase exclut la possibilité d'accents nécessaires. Il y a quelques exemples de ce dernier phénomène dans les textes que nous avons enregistrés, et nous pouvons citer celui-ci :

Si je t'ai fait parler, si j'ai voulu t'entendre...

Si	*jœ*	*te*	*fe*	*par*	*lé*	*si*	*je*	*vu*	*lu*	*tà*	*tà*	*drœ*
20	14	20	23	26	44	19	25	20	20	24	47	21
◡̲	◡	◡	◡	◡	—	◡	◡̲	◡	◡	◡	—	◡

(*Bér.*, 3 C.)

Le rythme n'est pas assez net, malgré les subterfuges du sujet pour l'établir. On peut en dire autant de ce vers de Corneille :

Je suis romaine, hélas ! puisque mon époux l'est,

1. La déclamation est celle de J.
2. Le morceau a été analysé par Landry, *Le rythme du français déclamé*, p. 340 et 341.

corrigé heureusement par l'auteur, mais sans doute pour d'autres raisons, de la façon suivante :

Je suis romaine, hélas ! puisqu'Horace est romain.

Déjà Ackermann en 1843 considérait que tout pied de cinq ou six syllabes appartient à la prose, et Tisseur est du même avis. Cette discussion nous amène cependant à formuler toute une nouvelle série d'observations.

L'on vient de voir que les vers où les longues n'apparaissent qu'à des intervalles éloignés sont d'un rythme insuffisant. Ceux au contraire où les accents sont trop rapprochés ne satisfont pas davantage. Sans parler du vers à pieds monosyllabiques nombreux, tels que celui-ci :

Tel Satan à travers vaux, monts, rocs, bois, lacs, prés, (XIII)

où l'harmonie est déplorable, un système d'iambes consécutifs donne l'impression d'un mouvement pressé, sautillant et saccadé. Cette formation doit être évitée par le poète à moins qu'il ne veuille produire un effet déterminé, et c'est avec raison que Clair Tisseur [1] condamnait cet alexandrin de Hugo :

Dissout le mal, le deuil, l'hiver, la nuit, l'envie.

Il outrage en effet l'oreille. On peut louer celui-ci :

Après des feux, des cieux, des cieux, des cieux, des cieux, (XVIII)

parce qu'il rend parfaitement l'infini de la voûte éthérée, et la course éperdue du Satyre, mais en voici une autre qui est pénible :

J'ai tout, le temps, l'esprit, hier, aujourd'hui, demain. (XIX)

Un alexandrin de six accents et au delà, sauf effet à produire, est donc déplaisant et dur, et nous avons vu comment la déclamation, en modifiant les pieds monosyllabiques consécutifs, arrive à réduire le nombre des temps marqués. On peut dire toutefois qu'un tel vers est d'une accommodation facile toutes les fois qu'il ne renferme pas une suite de plusieurs groupes iambiques, par exemple quand il est conforme à ce type :

Bois, prés, fontaines, fleurs, qui voyez mon teint blême, (XII)

car la diction lui fait perdre sans effort tout ce qu'il peut avoir de blessant. Il n'y a nulle inharmonie dans les alexandrins de cinq accents, et celui-ci est pleinement satisfaisant :

Porte, porte, chez lui cette mâle assurance... (*Cin.*, I.)

Quant à l'argument que l'on pourrait invoquer contre ces remarques, du fait que la déclamation, grâce aux accidents secondaires et oratoires, introduit parfois un mouvement iambique où le texte n'en comporte pas, il ne saurait être valable. S'il s'agit d'un effet opportun, alors la transformation est légitime; mais très peu de vers, peu d'hémistiches présentent cette ondulation uniforme; souvent les allongements sont si médiocres qu'ils disparaissent au jugement de l'oreille devant les longues principales qui correspondent aux coupes de sens importantes; quant aux accidents oratoires, bien qu'ils soient un repos pour la voix, ils n'ont point le caractère d'un temps marqué ordinaire, et notre sentiment ne s'y trompe point.

Parmi les autres combinaisons rythmiques enfin, celles de quatre et de trois accents sont toutes bonnes, pourvu que ces accents soient conve-

1. Tisseur, *op. cit.*, p. 31.

nablement distribués, qu'ils ne soient pas trop rapprochés les uns des autres, et qu'ils tombent régulièrement après deux ou trois syllabes faibles. L'iambe, les pieds d'une et de cinq syllabes, mélangés aux anapestes et aux péons, sont d'un excellent effet.

Mais les conditions que nous venons d'exposer ne sont pas les seules qui font un bon rythme. Il faut encore qu'il y ait de fortes différences entre les brèves et les longues : c'est l'affaire à la fois du poète et du diseur, ou plutôt de chacun d'eux tour à tour. Si le poète écrit des vers familiers, des vers où la tension oratoire, la majesté et la noblesse seraient ridicules dans la déclamation, il s'ensuit que les temps marqués seront d'une durée réduite et ne se distingueront pas assez des autres syllabes : il en résultera une certaine platitude, tandis qu'au contraire le lyrisme est sûr de produire un effet satisfaisant, comme suffirait à le prouver le duo d'Hernani et de Doña Sol. Sans doute quelques hémistiches d'un style simple et même vulgaire sont parfois nécessaires pour le contraste, et l'on en trouvera des exemples dans les morceaux de *Ruy Blas* et des *Pauvres Gens* que nous avons enregistrés, mais leur emploi ne saurait se généraliser, sous peine de prosaïsme.

Par contre, il est du devoir de celui qui déclame de donner au texte choisi le ton qui convient. Le diseur est emphatique et boursouflé s'il récite les *Plaideurs* avec une grandiloquence héroïque. D'autre part il est médiocre et commun dès qu'il est incapable de rendre dans son ampleur et sa magnificence l'œuvre qu'il veut interpréter, s'il ne fait aucune différence entre l'indignation véhémente de Ruy Blas et l'abattement de Titus, s'il articule les imprécations de Camille comme on lit une annonce de journal.

Les sujets à cet égard sont capables d'atteindre une perfection plus ou moins grande. Voici deux variantes d'un même vers où l'on constatera combien la force du rythme peut dépendre du diseur :

J'ai voulu devant elle en ouvrir le discours

	Je	*vu*	*lú*	*dœ*	*vã*	*tèl*		*ã*	*nu*	*vrír*	*le*	*dis*	*kúr*	
C	24	25	53	19	24	43		10	15	33	14	21	61	
	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	30	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	
													ku	*rœ*
R	15	14	14	11	23	24		9	15	25	12	24	35	23
	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—		⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑

(*Bér.*, 29.)

Évidemment la déclamation de R présente une cadence beaucoup plus atténuée et plus molle, celle de C, des arêtes beaucoup plus vives et plus saillantes; cette dernière seule est bonne, car, sans aller au delà de ce qu'exige le texte, elle ne reste du moins pas en deçà. Nous n'insisterons pas davantage; nous nous proposons d'ailleurs de revenir sur ce sujet dans les pages que nous consacrerons à l'élément personnel dans la diction [1]. « Un vers alexandrin, écrivait déjà Quicherat [2], est mal cadencé quand l'accent final ou l'accent médial sont trop peu marqués, quand il a plus ou moins de quatre accents, quand deux accents se suivent immédiatement. »

Cependant une autre observation est nécessaire; c'est que le poète, par suite du choix qu'il fait de certains membres métriques, par les proportions selon lesquelles il les combine, peut déterminer d'avance, dans la déclamation, une certaine force de rythme. Sans doute il le peut seulement jusqu'à un certain point, à cause des accidents oratoires qu'il n'est pas libre de régler et que la forme de sa phrase ne saurait prévoir, mais il n'en est pas moins vrai que certaines combinaisons imposent pour ainsi dire de fortes différences entre les longues et les brèves.

Les deux procédés qui amènent ce résultat sont la succession et le parallélisme. La voix s'accoutume en effet à un dessin répété et s'habitue facilement à marquer les accents qui terminent des groupes identiques : elle attaque le point d'appui qui lui est offert avec d'autant plus de hardiesse qu'il appartient à une formation connue. Sauf dans les cas de déplacement emphatique, les successions iambiques sont d'un rythme

1. Nous indiquerons cependant encore ces comparaisons : IX, G 1° et O 1°, *Andr.*, 1 A et J.
2. Quicherat, *op. cit.*, p. 135.

très solide; il est inutile à ce propos de rappeler les exemples fournis dans les pages précédentes (v. XVIII, XIX). On peut en dire autant pour la répétition de membres anapestiques :

Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.

Sœ	*nœ*	*sõ*	*kœ*	*fes*	*tõ*	*sœ*	*nœ*	*sõ*	*kas*	*tra*	*ga*	*lœ*
15	16	37	14	30	43	13	14	43	20	24	41	14
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(VII, G.)

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

Le	*se*	*mwa*	*mã*	*dor*	*mír*	*du*	*so*	*mèy*	*dœ*	*la*	*tè*	*rœ*
24	24	49	31	32	67	22	42	58	13	19	52	14
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

(XIV, H.)

Les mêmes remarques sont valables pour plusieurs péons consécutifs ou pour des mélanges de combinaisons diverses, quand ces combinaisons reviennent toujours dans le même ordre, iambe suivi d'un péon, longue isolée accompagnée d'un pied de cinq syllabes, ou toute autre formation qu'on peut imaginer. Ces derniers cas constituent le parallélisme, dont la force expressive n'échappe à personne :

Digne de notre amour, digne de ta naissance...

Di y(œ)	*dœ*	*no*	*tra*	*mír*	*di y(œ)*	*dœ*	*ta*	*ne*	*sã*	*sœ*
30	10	12	21	46	35	11	14	16	47	15
—	◡	◡	◡	—	—	◡	◡	◡	—	◡

(*Cin.*, I, 8 J.)

Maître de mon destin, libre dans mes soupirs...

Mè	*trœ*	*dœ*	*mõ*	*des*	*tẽ*	*li*	*brœ*	*dã*	*me*	*su*	*pír*
41	16	12	20	29	39	44	13	13	18	21	53
—	◡	◡	◡	◡	—	—	◡	◡	◡	◡	—

•35

(*Bér.*, 12 J.)

On voit que partout le rythme est d'une parfaite vigueur.

Des membres métriques toujours semblables ne sauraient pourtant se maintenir tout le long d'un poème; ils produiraient immédiatement un effet de monotonie désastreux, et leur éternel balancement fatiguerait les auditeurs. Il n'y a d'ailleurs pas en français une pièce de vers, comme le remarquait Lubarsch, qui soit bâtie uniquement sur un système d'iambe et d'anapestes, et tous les pieds sont mêlés. L'art du poète, comme on peut le noter chez le plus illustre de tous, chez V. Hugo, consiste justement à doser les mélanges, à unir des pieds identiques quand il le faut, et à les varier quand cela est nécessaire. S'il ne le faisait, la déclamation, par le secours du déplacement d'accents dont nous parlerons plus loin, saurait introduire les changements indispensables. D'ailleurs il n'est pas besoin que tous les groupes soient identiques pour que la cadence soit satisfaisante ; il suffit que les membres métriques soient en majorité de même composition et l'on obtient alors une correspondance rythmique très forte :

Tu t'es, en m'offensant montré digne de moi,
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.

Tu	*tè*	*zã*	*mo*	*fã*	*sã*	*mõ*	*tre*	*di y(œ)*	*dœ*	*mwa*
17	31	14	20	23	46	22	27	33	16	42
◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	—

•71

Jœ	*mœ*	*dwa*	*par*	*ta*	*mòr*	*mõ*	*tre*	*di*	*v(œ)*	*dœ*	*twa*
16	18	56	20	12	62	22	17	43		11	38
⏑	⏑	—	⏓	⏑	—	⏓	⏑	—		⏑	—

(*Cid.*, 27-28 G.)

D'autre part, dans le second fragment de Cinna qui figure dans nos tableaux généraux, on n'est pas sans être frappé de l'allure majestueuse qu'une bonne diction accorde aux paroles d'Auguste. La cause en est certainement et en premier lieu à l'idée qui ressort du passage ; mais on ne saurait nier que le retour fréquent de la même formation métrique entre pour quelque chose dans l'impression ressentie : chaque sujet y connaît en effet vingt-trois anapestes en moyenne contre trente pieds d'espèce différente.

Ainsi donc le diseur est apte jusqu'à un certain point à se plier aux suggestions du poète, et celui-ci peut déterminer, dans une certaine mesure, une cadence solide et des accents temporels fortement marqués. Cela tient à ce que celui qui déclame possède assez fortement le sens de la valeur expressive du rythme. Sans vouloir recommencer ici les démonstrations convaincantes de M. Grammont [1], on peut cependant rappeler les conclusions qu'il formule et s'y associer. Il indique qu'un alexandrin constitué par quatre anapestes figure la lenteur et l'égalité, qu'une succession d'iambes traduit au contraire des idées de vivacité et d'accumulation, tandis que deux hémistiches composés chacun d'un iambe et d'un péon signifient l'égalité du mélange et de l'importance des choses mélangées. Tout cela semble très juste, ainsi que la remarque qui domine toutes ces observations, à savoir que, pour que le rythme choisi devienne expressif, il faut que la pensée contenue dans le texte le rende tel.

Avant d'en finir avec ce long, peut-être trop long chapitre, il nous reste quelques mots à dire au sujet du vers romantique. « On appelle vers romantique, écrit M. Grammont [2], un vers de douze syllabes, employé surtout par V. Hugo et depuis lui, qui n'a pas d'accent rythmique sur la sixième syllabe. Ce vers n'a généralement que trois accents rythmiques et par conséquent trois mesures au lieu de quatre. » De même, pour Becq de Fouquières, la césure y est considérablement affaiblie, mais les deux auteurs sont d'accord pour affirmer que, chez Hugo du moins, il subsiste un léger temps marqué sur la sixième syllabe. « Aujourd'hui encore, dit Becq de Fouquières, le vers romantique se présente toujours sous la forme d'un vers pseudo-classique », et M. Grammont confirme : « Nous savons pourtant que les vers d'Hugo ont tous un accent tonique sur la sixième syllabe, même au cas où ils n'en auraient pas en prose... Pour qu'un vers soit un trimètre [3], il faut que le mot auquel appartient la sixième syllabe et celui auquel appartient la septième soient très étroitement unis par le sens. »

Ces déclarations sont beaucoup trop absolues. Il n'est pas niable que les poètes romantiques n'aient, par leurs théories, conféré une singulière autorité aux opinions que l'on vient de produire, mais ils ont seulement maintenu la nécessité d'un faible repos à la césure parce qu'ils ne voulaient point rompre trop brusquement avec une ancienne tradition, et qu'ils entendaient pouvoir soutenir devant les successeurs de Racine la légitimité de leur réforme.

Certes, dans le ternaire qu'ils passent pour avoir inventé, et qui semble trouver sa source dans une certaine forme d'alexandrin classique où la possibilité d'une lecture moderne leur était apparue, si l'on s'en tient à la seule durée, on constate parfois la présence d'un accent secondaire à la syllabe de la césure :

Des flots bénis, des bois sacrés, des arbres prêtres

De	*flõ*	*be*	*ní*	*de*	*bwá*	*sa*	*kré*	*de*	*zar*	*brœ*	*prê*	*tr(œ)*
29	10	23	27	26	**31**	21	36	25	33	23	69	
⏑	⏓	⏑	— 33	⏑	⏓	⏑	— 33	⏑	⏓	⏑	—	

(XVII K 2°.)

1. Grammont, *Revue des langues romanes*, 1903, p. 147 et suiv.
2. Grammont, *Le vers français* (1904), p. 33 et 42.
3. On l'appelle aussi ternaire.

Le siècle ingrat, le siècle affreux, le siècle immonde.

Lœ	*syè*	*klẽ*	*gra*	*lœ*	*syè*	*kla*	*frá*	*lœ*	*syè*	*klim*	*mõ*	*dœ*
16	31	32	33	13	**27**	22	44	10	26	30	37	16
◡	◡	◡	—	◡	◡̲	◡	—	◡	◡	◡	—	◡

(XXI O 1°.)

Mais c'est purement accidentel, et pour que cette longue secondaire fût la caractéristique du vers romantique, il faudrait qu'elle ne pût trouver place qu'à la césure seulement; or, elle se rencontre à l'intérieur de tout pied rythmique, comme nous l'avons montré dans les pages qui précèdent, et comme le premier des deux exemples cités le prouve une fois de plus.

Il est même certain que la voix qui déclame se préoccupe assez peu des prescriptions formulées par les poètes, et que l'alexandrin de Hugo, qui devait, dans son intention, se présenter « toujours sous la forme d'un vers pseudo-classique », s'inquiète assez peu de remplir ses destinées. Il suffit ici de laisser parler les chiffres :

Des flots bénis, des bois sacrés, des arbres prêtres.

De	*fló*	*be*	*ni*	*de*	*bwa*	*sa*	*kré*	*de*	*zar*	*brœ*	*prè*	*trœ*
28	40	28	33	21	**29**	32	49	29	48	26	50	27
◡	◡̲	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡̲	◡	—	◡

(XVII D 1°.)

Le siècle ingrat, le siècle affreux, le siècle immonde.

Lœ	*sye*	*klẽ*	*gra*	*lœ*	*sye*	*kla*	*frá*	*lœ*	*sye*	*klim*	*mõ*	*dœ*
13	30	32	44	22	**21**	19	60	8	25	32	39	14
◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡

(XXI P 2°.)

Le premier cas est d'autant plus notable que l'on constate dans chaque groupe la présence d'un accent secondaire, sauf dans le groupe médian à la place de la césure ; mais ceci n'a rien de bien surprenant, puisque le diseur a surtout en vue, bien plus que tel mot particulier, le membre métrique et le temps marqué qui termine ce membre métrique. Il reste cependant que, dans les deux alexandrins cités, la majeure partie des sujets fait subir un léger allongement à la seconde syllabe de chaque pied, et par conséquent à la sixième du vers, mais la cause en est dans la constitution même de ces péons : si dans chacun d'eux un mot important ne s'achevait pas à la seconde place, l'allongement en question ne se produirait pas [1]. Disons donc que la présence d'un faible accent à la césure ne caractérise pas le vers romantique.

Le fait le plus intéressant que révèle notre enquête est cependant le suivant. Le ternaire, malgré l'intention de ses créateurs, a rendu possible et, pourrait-on dire, fatale, une déclamation qui s'étendrait à toutes sortes d'alexandrins, sans préoccupation de la syllabe où tomberait le temps marqué. Sans vouloir empiéter sur les discussions qui ont trait à la césure et qui feront l'objet d'un chapitre spécial, on peut signaler que le vers classique connaît lui aussi dans la diction contemporaine, qui n'est point celle du XVIIe et du XVIIIe siècle, une sixième syllabe réduite à supporter, non plus le « frappé » du membre rythmique, mais un simple accent secondaire :

D'un héros qui n'est point esclave de sa foi.

Dœ̃	*e*	*ró*	*ki*	*ne*	*pwẽ*	*tes*	*kla*	*v(œ)*	*dœ*	*sa*	*fwa* [2]
19	19	62	14	14	**36**	23	59	15	15	15	73
◡	◡	—	◡	◡	◡̲	◡	—	◡	◡	◡	—

(*Andr.*, 16 A.)

1. Il n'apparaît d'ailleurs pas régulièrement, même quand les conditions sont les plus favorables, comme le montrent les deux exemples qui précèdent.
2. L'exemple est très caractéristique, car la 6e syllabe n'est affectée d'aucun accent musical, ce qui prouve qu'il n'y a pas eu coupe effective.

Plus encore : la syllabe médiane peut être une simple brève. Il ne s'agit point ici seulement de la combinaison dans laquelle deux longues se trouvent en conflit, l'une à la sixième, l'autre à la septième place, de telle sorte que la première se subordonne à la seconde. Le phénomène est bien autrement saisissant : il arrive tout simplement que la césure n'est plus considérée comme le point qui doit, d'une façon constante et immuable, recevoir l'accent :

A ne te laisser point ta fuite en ton pouvoir.

A n(œ)	*tœ*	*le*	*se*	*pwẽ*	*ta*	*füit*	*ã*	*tõ*	*pu*	*vwàr*
15	18	18	18	**15**	16	31	9	15	21	44
◡	◡	◡	◡̲	◡	◡	—	◡	◡	◡	—

(*Cin.*, I, 6 J.)

Ta mort emportera mon âme vers la tienne.

Ta	*mòr*	*ã*	*por*	*tœ*	*ra*	*mõ*	*ná m(œ)*	*ver*	*la*	*tyè*	*nœ*
18	51	16	21	17	**20**	21	40	17	11	38	15
◡	—	◡	◡̲	◡	◡	◡	—	◡̲	◡	—	◡

(*ib.*, 12 R.)

Sans doute la coupe traditionnelle se maintient dans un certain nombre d'exemples. Mais la plupart des sujets, ou même tous, avec, il est vrai, des variations qui se manifestent au gré des vers, ne sentent pas la nécessité de conserver au vers classique, partout et toujours, la forme que lui assignent les théoriciens.

La raison s'en découvre aisément. L'alexandrin romantique, malgré la volonté de ses créateurs, a enseigné que rien ne pourrait prédominer sur le sens. Il a montré que l'accent de la phrase régnait sans partage, et, par la force même des choses, le temps marqué refusa désormais de s'arrêter aux places fixes où l'on prétendait le contraindre. Qu'en est-il résulté ? Tout naturellement que ce qui semblait bon pour certaines constructions métriques s'est étendu aux autres, que l'alexandrin classique a marché hardiment sur la route qui lui était ouverte. S'il y a une forte suspension de sens à la sixième syllabe, dans le vers classique comme dans le vers romantique, il y a terminaison de pied et par conséquent longue. Si au contraire la suspension n'est qu'apparente, si la voix ne peut s'y maintenir que d'une manière factice et si des syllabes placées en deçà ou au delà offrent un arrêt plus convenable, qu'importent les décisions des poètes et des grammairiens ? La voix passe outre, de telle sorte qu'on aboutit à cette conclusion nécessaire : il n'y a plus aujourd'hui aucune différence essentielle et de principe entre l'alexandrin romantique et l'alexandrin classique, tout au moins au point de vue de la durée, le seul que nous ayons examiné jusqu'ici. Ce sont les mêmes groupes rythmiques, les mêmes combinaisons de brèves et de longues, et la place de l'accent n'y est soumise à aucune limitation.

IV

LES DURÉES COMPARÉES

Les rapports des groupes métriques les uns avec les autres, les relations de temps qui existent entre plusieurs vers consécutifs, non moins que l'accentuation des syllabes, ont préoccupé les théoriciens. Nous allons à notre tour rechercher si l'isochronie est de règle, soit entre les divers pieds, soit dans une succession d'alexandrins, en un mot, si les lois formulées pour la musique s'appliquent à la poésie. Cette question, par les débats qu'elle a suscités de nos jours, est devenue l'une des bases des doctrines rythmiques courantes, tandis qu'avant le milieu du XIXe siècle elle a, semble-t-il, soulevé assez peu d'intérêt. Il faut noter, d'une façon générale, que parmi les critiques contemporains, ceux-là même n'y sont pas restés indifférents, qui n'ont reconnu au temps marqué aucune valeur temporelle : tous ont voulu apporter leur réponse.

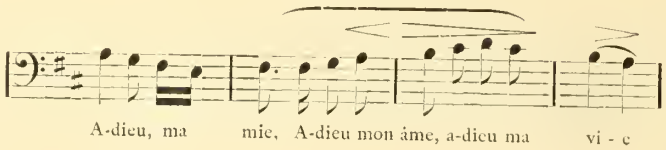
Ils tiennent généralement que les divers membres d'un même vers sont égaux en durée, et ils suivent en cela l'opinion de Becq de Fouquières : celui-ci apparaît en effet, à lire ses successeurs, comme le fondateur authentique de la métrique française moderne. « Un vers français, écrit-il [1], doit être considéré comme une véritable phrase musicale qui se divise en un certain nombre de mesures, et qui, suivant des rapports facilement appréciables à l'oreille, répartit un nombre déterminé de syllabes dans ces fractions égales du temps total. La théorie scientifique de la versification française repose sur le rapport qui existe entre le nombre et le temps. » Sully Prudhomme [2] est tout aussi affirmatif. Il veut que le rythme soit régulier et il définit ainsi cette régularité : « elle consiste en ce que la durée de la période qui commence est égale à la durée de la précédente, conservée dans le mémoire. » Il appelle période l'hémistiche (6 + 6) et il attribue aux deux moitiés de vers une valeur temporelle identique. « Toute unité de mesure rythmique (hémistiche) est faite des durées inégales de plusieurs syllabes ; mais, par contre, la somme de ces diverses durées y demeure constante. » Cette idée est intimement liée, pour lui comme pour Becq de Fouquières, au numérisme du vers : elle lui permet d'attribuer des rythmes différents aux combinaisons de 12, 10, 8 et 6 syllabes.

Citons enfin un critique plus récent : M. M. Grammont [3]. Selon lui, l'alexandrin-type, de construction classique, comporte quatre membres terminés chacun par un accent tonique. Les temps marqués deuxième et quatrième tombent à place fixe sur la sixième et la douzième syllabe et les autres sont variables, mais chaque hémistiche vaut la moitié de l'ensemble et chaque groupe rythmique la moitié de la durée de l'hémistiche. « Quel que soit, dit-il, le nombre des syllabes d'une des quatre mesures, sa durée est égale au quart du temps total... ; si l'un des intervalles était plus court ou plus long que les autres, le rythme serait détruit... Si la durée d'une mesure reste immuable alors que le nombre de ses syllabes varie, il est évident que le débit devra varier avec le nombre des syllabes, devenant plus rapide si ce nombre est plus grand, plus lent s'il est plus

1. Becq de Fouquières, *Traité général de versification*, Préf., p. VI.
2. Sully Prudhomme, *Réflexions sur l'art des vers*, p. 52.
3. M. Grammont, *Le vers français*, p. 30 et *Petit traité de versif. franç.*, p. 49.

petit. » Toutefois, M. Grammont admet des tempéraments et accorde que l'égalité des pieds est seulement approximative. Voyons donc ce que nous indique l'expérience.

D'abord, y a-t-il en musique isochronie des mesures ? Pas le moins du monde. M. l'abbé Rousselot l'a constaté dans une enquête [1] qu'il sera permis de rappeler. Il a fait chanter par une artiste de talent la phrase suivante :



Voici les résultats de son analyse : « Les quatre mesures du morceau sont de longueur uniformément variées : la 1re a duré 330,7 cent. de sec. ; la 2e, 231,5, plus un silence pour la respiration de 31cs ; la 3e, 273 ; la 4e, 220. Si l'on ne faisait entrer en ligne de compte que la durée des voyelles, on aurait respectivement : 278,5 — 159 — 222 — 200. La longueur de la note écrite est encore moins observée. L'unité étant la croche, nous comptons (toujours en centièmes de seconde) :

	2	1			1		1 1/2			1/2	1			1		
	a —	*d*	*i*	*eu* —	*m*	*a*	— *m*	*i(e)*	(·) —	*a* —	*d*	*i*	*eu* —	*m*	*o*	*n*
Éléments	134,5	7	24	108	21	36	29	40	31	55	20	7,5	25,5	9	38,5	6,5
Syllabe	—		139		57		69			—		53			54	
Voyelle	—		108		36		40			—		25,5			38,5	

	1		1	1			1		4	
	d	*m(e)* —	*a* —	*d*	*i*	*eu* —	*m*	*a*	*v*	*i(e)*
Éléments	58	12	60	7	20	69,5	12	34,5	20	200
Syllabe	70		—		96,5			46,5	220	
Voyelle	58		—		69,5			34,5	200	

On voit par ce tableau que ni la syllabe, ni la voyelle ne fournissent une mesure fixe pour l'unité. L'addition à la syllabe de l'occlusion de la consonne suivante (que l'on peut faire aisément d'après la 1re ligne) ne donne pas un meilleur résultat. »

M. P. Verrier [2], après s'être livré à des enquêtes analogues, formule les mêmes conclusions : « Libre au lecteur de conclure tout simplement que je chante mal, dit-il. J'ai pourtant pris à diverses reprises des leçons de chant, fait partie dans mon enfance d'un chœur de collégiens, répété des centaines de fois les rondes des expériences 35-45 en battant la mesure du pied, acquis par la théorie et la pratique la volonté consciente de marquer le rythme. Chez ceux qui disent les vers, il n'y a tout au plus qu'une volonté inconsciente et inexercée d'aller en mesure : à quelles irrégularités ne pouvons-nous pas nous attendre ? »

M. l'abbé Rousselot [3] écrit d'autre part que des études rythmiques commencées avec la collaboration de M. Brunot lui permettent de formuler une constatation importante : la régularité des pieds et des hémistiches est d'autant plus grande que le lecteur est moins influencé par les éléments psychologiques. Les vers qui dans mes tableaux généraux paraissent répondre le plus parfaitement à cette dernière condition sont

1. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1098 ; cf. aussi Landry, *Le rythme du français déclamé*, p. 397-417.
2. P. Verrier, *Métrique anglaise*, III, p. 137.
3. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1094.

les alexandrins isolés qui portent dans la série les numéros XXII à XXV. J'avais, en effet, prié les sujets G H K de marquer très fortement l'accent, car je voulais me rendre compte de certaines particularités propres à l'intensité. Ils firent comme je leur demandais, en donnant à la série tout entière une expression uniforme et sans nuances. Chaque vers, à mon oreille, paraissait se subdiviser en quatre mesures d'égale durée et j'ai cru, à l'instant de l'inscription, que le vers type, conforme aux définitions de Becq de Fouquières et de Sully Prudhomme, venait d'être réalisé.

L'analyse me détrompa. Je donne ici, pour chaque alexandrin, les valeurs des différents membres métriques, valeurs calculées selon les règles posées dans le précédent chapitre, c'est-à-dire que la syllabe féminine consécutive à une longue est considérée, même en dehors de toute pause, comme faisant partie du pied auquel appartient cette longue. On a indiqué entre parenthèses, à côté du chiffre[1] réel, la durée qu'il faudrait attribuer à chaque groupe (G I, II, III, IV) si l'on ne tenait aucun compte de la syllabe féminine, en admettant pour un moment l'opinion des théoriciens qui n'accordent nulle valeur à la treizième syllabe d'un vers, mais en étendant ce traitement à tous les cas analogues à l'intérieur des hémistiches[2]. Dans une seconde colonne, on ajoute la durée du silence à celle du membre rythmique (+ S).

		G I	+ S	G II	+ S	G III	+ S	G IV	+ S
XXII	G 1°	83		100		90		104 (93)	
	G 2°	91		105		91		104 (94)	
	H 1°	123		155 (128)	168	121		135 (98)	
	H 2°	127		163 (133)	174	123		120 (98)	
	K 1°	76	91	91	133	73		102 (81)	
	K 2°	81	96	96	144	61		89 (69)	
XXIII	G 1°	72		122		89		89	
	G 2°	74		106		88		86	
	H 1°	92	103	101	170	111 (86)	118	122	
	H 2°	108		104	173	103 (81)	118	147	
	K 1°	74	79	90	146	77		95	
	K 2°	68	72	100	157	71		82	
XXIV	G 1°	90		87		100 (82)		104 (80)	
	G 2°	94		89		94 (78)		101 (81)	
	H 1°	120	139	88	133	100 (82)		121 (93)	
	H 2°	138	172	76	114	105 (84)		102 (82)	
	K 1°	96	111	71	116	86 (70)		83 (63)	
	K 2°	103	119	60	123	81 (65)		91 (78)	
XXV	G 1°	92		104	113	81		94	
	G 2°	90		91	122	80		90	
	H 1°	81		81	89	65		69	
	H 2°	79		74	83	64		63	
	K 1°	78		76	151	84		69	
	K 2°	100		77	138	80		76	

1. Tous les chiffres sont des centièmes de seconde.

2. Ce dernier calcul peut sembler un peu bizarre.

Nos		G I	+ S	G II	+ S	G III	+ S	G IV	+ S	Nos		G I	+ S	G II	+ S	G III	+ S	G IV	+ S
1	C	103		96		93		92	139	8	C	104		68		67		88	177
	İ	91		69		70		72	133		İ	63		37		42		70	151
	J	100		82		72		109	152		J	67		65		44		74	139
	R	80		82		65		106	147		R	69		61		34		73	134
2	C	82		87		67		134	184	9	C	88		72		56		79	139
	İ	67		67		120					İ	61		53		103	161		
	J	77		71		151	201				J	66		62		48		73	109
	R	84		62		153					R	88		64		109	155		
3	C	132		97	133	119		44	93	10	C	103		80		85		67	128
	I	75		48		108	157				İ	62		53		55		59	109
	J	71		73		137					J	76		56		72		83	119
	R	87		72		123					R	87		60		70		73	147
4	C	114		51		82		83	133	11	C	37		131		102		80	
	İ	65		53		57		37	108		İ	108				113	143		
	J	79		56		63		60	118		J	118				66		82	
	R	67		95[a]				50	110		R	113				71		61	
5	C	64	86	109		77		84	114	12	C	95		198[b]		115	167		
	İ	53		82		102	140				İ	42		107[b]		68	126		
	J	57		90		56		75			J	41		92		34		101	188
	R	55	103	88		66		64			R	54		96		28		95	155
6	C	98		78		88		85	132	13	C	114		81	122	87		89	128
	İ	136				53		63	155		İ	70		37	76	55		64	99
	J	149				63		82	125		J	69		65		59		97	127
	R	139				68		78	120		R	63		54		31		100	141
7	C	37		131		82		69	122	14	C	91		85	111	102		99	
	İ	35		97		60		50	87		İ	45		79	89	56		64	
	J	26		103		60		89			J	65		79		67		109	
	R	43		100		49		67	77		R	81		83	120	70		76	

a. Le second groupe dépasse l'hémistiche et ne s'achève qu'avec la 9e syllabe.
b. Le second groupe empiète d'une syllabe sur le deuxième hémistiche.

Nous pouvons immédiatement faire abstraction dans ce tableau des chiffres placés entre parenthèses, car il est visible qu'il ne suffit pas de ne point compter les syllabes féminines pour voir apparaître dans l'alexandrin l'égalité temporelle des groupes métriques.

Il faut donc se contenter des chiffres réels. Or, il n'y a nulle part identité des durées, et le vers dont les pieds se rapprochent le plus de l'isochronie (XXV G 2°), laisse cependant apercevoir entre le plus long et le plus court d'entre eux une différence de 11^{cs}, valeur égale à celle d'une syllabe brève normale. Dans un cas (XXIV H 2°), la différence a été de 62^{cs}, sans que mon oreille en ait rien su. Quant au silence enfin, il est impossible de voir en lui un élément correcteur ; ajouté aux membres rythmiques ou traité comme quantité négligeable, il ne modifie en aucune façon les constatations qui s'imposent. L'inégalité temporelle des pieds est flagrante et sans exception, et l'on peut retourner de toutes les manières les chiffres fournis par les tracés sans jamais arriver à établir entre les groupes métriques l'isochronie qui leur est attribuée par les critiques. Nos sens sont mauvais juges des durées, et l'investigation scientifique réduit à néant ce qu'ils ont cru découvrir.

Les faits sont à peu près les mêmes si, au lieu d'analyser des vers isolés, on passe à l'examen d'une tirade entière, où les éléments psychologiques ont par conséquent plus de chance d'influencer la diction. Le tableau qu'on va présenter (cf. p. 116) semble prouver que, dans les précédents alexandrins, le vigoureux « frappé » de l'accent suffisait seul à donner l'impression de régularité ; l'écart plus grand des durées, dans le second fragment de *Cinna*, ne suffit pas à expliquer la différence de l'impression produite sur l'oreille ; il faut l'attribuer à une moindre brutalité des temps marqués et à des nuances plus discrètes. En un mot, on penche à croire que la durée seule ne détermine pas exclusivement l'opinion qu'on se forme à son sujet.

Dans le morceau choisi (*Cinna*, II), on a renoncé à traiter de façon spéciale la syllabe féminine qui reste soumise aux règles déjà posées : on la rattache, à la fin d'un groupe, à la longue antécédente. Ici certains vers, au lieu d'avoir quatre membres rythmiques, n'en ont que trois ou même deux ; le second se trouve donc placé sous la rubrique G III s'il commence le deuxième hémistiche, et alors la colonne II est vide ; de même si le second hémistiche est rempli par un seul pied, le chiffre sera inscrit sous la rubrique G III et la colonne IV ne contiendra aucune indication. Pour chaque membre métrique enfin, on a noté la valeur temporelle qu'il faudrait lui attribuer si on lui ajoutait la durée du silence (+S). Les chiffres, comme plus haut, sont des centièmes de seconde.

Il n'y a nulle part (cf. ci-contre) identité de durée, et les vers dont les pieds se rapprochent le plus de l'isochronie (10 İ et 1 C) laissent cependant apercevoir entre le plus long et le plus court de ceux-ci une différence de 9 et 11^{cs}, valeur égale à celle d'une syllabe brève. Ailleurs, les écarts sont beaucoup plus considérables que dans les précédents exemples. Un membre rythmique peut dans un même alexandrin être deux fois plus long qu'un autre (approximativement), comme dans les vers 2 C, 5 İ, 4 C, 7 İR, 13 İ. Il peut l'emporter du triple (3 C, 7 C, 12 JR, 13 R) ou du quadruple (7 J, 11 C). Le plus grand intervalle constaté est de 96^{cs}, et cependant le morceau est un de ceux qui réclament la déclamation la plus égale et les effets pathétiques les moins violents. Ces 96^{cs} représentent bien plus du temps moyen nécessaire à l'articulation d'un groupe métrique tout entier. Quant aux silences, il est clair qu'ils ne corrigent en rien les écarts de durée ; l'inégalité reste certaine avec eux ou sans eux. Rejetons par conséquent la théorie admise et disons que dans un vers classique de quatre mesures, l'une de ces mesures ne représente pas le quart du temps total, ou du moins, si le cas peut se présenter, ce sera toujours à titre d'exception, sans qu'il faille y voir un des caractères distinctifs de l'alexandrin français.

Les hémistiches, au contraire, se balancent-ils plus régulièrement ? Il est facile de répondre à cette question à l'aide du même morceau de *Cinna*, en faisant la somme des deux premiers pieds de chaque vers, puis celle des deux derniers, ou, si le membre métrique remplit une moitié du vers, en transcrivant simplement les chiffres déjà fournis. On obtient ainsi le tableau suivant (p. 118) :

Mais je lis dans l'ouvrage de M. Landry ces lignes « Prenons pour exemple le premier paragraphe de l'oraison funèbre déjà citée, depuis *Celui qui règne* jusqu'à : *et par des exemples*. Il y a là pour ma déclamation 256 syllabes, ou plutôt 240, car il faut en retrancher 16 syllabes féminines (p. 257) ».

Nos		H I	+ S	H II	+ S	Nos		H I	+ S	H II	+ S
1	C	199		185	232	8	C	172		155	244
	İ	160		142	203		İ	100		112	193
	J	182		181	224		J	132		118	183
	R	162		171	212		R	130		107	168
2	C	169		201	251	9	C	160		135	195
	İ	134		120			İ	114		103	161
	J	148		151	201		J	128		121	157
	R	146		153			R	152		109	155
3	C	229	265	159	208	10	C	183		152	213
	İ	123		108	157		İ	115		114	164
	J	144		137			J	132		155	191
	R	159		123			R	147		143	217
4	C	165		165	215	11	C	166		182	
	İ	118		94	165		İ	108		113	143
	J	135		123	181		J	118		148	
	Ra						R	113		132	
5	C	173	195	161	191	12	Ca				
	İ	135		102	140		İa				
	J	147		131			J	133		135	222
	R	143	246	130			R	150		123	183
6	C	176		173	220	13	C	195	236	176	215
	İ	136		116	208		İ	107	146	119	154
	J	149		145	185		J	134		156	186
	R	139		146	188		R	117		131	172
7	C	168		151	204	14	C	176	202	201	
	İ	132		110	147		İ	124	134	120	
	J	129		149			J	144		176	
	R	143		116	126		R	164	201	146	

a. Le temps fort n'a pas coïncidé avec l'hémistiche.

L'égalité des hémistiches est réalisée dans un vers (4 C). Dans quelques cas, la différence des durées est inférieure à 10cs (1 JR, 2 JR, 3 J, 6 CJR, 10 İR, 11 İ, 12 J, 14 İ). Elle est supérieure à 20cs, valeur d'une forte syllabe brève, dans 15 alexandrins ; elle atteint 70cs dans l'un d'eux (3 C), et cependant, nous le répétons, le morceau est l'un de ceux où les éléments psychologiques jouent le moindre rôle. L'écart est bien plus grand dans les fragments où le pathétique se marque davantage. On ne saurait donc admettre, bien que parfois les chiffres trouvés soient assez voisins, que chaque hémistiche est égal à la moitié du temps total ni que cette égalité soit absolument nécessaire. Quant aux silences, il est évident, si l'on voulait en tenir compte, qu'ils aggraveraient encore le déséquilibre, bien loin de rectifier les discordances constatées.

Donc la poésie manifeste des inégalités certaines, inégalité des groupes rythmiques et inégalité des hémistiches. Il nous reste à en établir une troisième : l'iné-

galité des vers. Ici les opinions des critiques sont divergentes. Les uns tiennent pour l'isochronie, comme Becq de Fouquières et Guyau ; d'autres admettent des mouvements lents et rapides, avec des variations d'un alexandrin à l'autre. Nous citons les textes les plus importants.

« C'est au moyen de douze syllabes, écrit Becq de Fouquières [1] à propos du vers classique, que nous devons remplir la durée que nous savons être égale à 24 croches. Mais les quatre syllabes accentuées étant longues par position et équivalentes à une noire pointée (♩.) ou trois croches, nos douze syllabes remplissent un minimum de temps égal à 20 croches. Les 4 croches restantes, une par mesure, sont... pour le cas où un élément rythmique a quatre syllabes. Nous savons en outre que la première syllabe d'un élément de 5 syllabes se porte sur le temps fort précédent. Le temps de l'aspiration est pris sur le quatrième temps fort et le repos de l'hémistiche sur le second. Ainsi le vers français remplit le temps normal de la période mélodique, soit en prolongeant la syllabe rythmique de l'arsis, soit, quand la construction et le sens le permettent, en remplaçant les syllabes absentes de la thésis par des silences équivalents. »

Selon cette théorie, c'est donc seulement avec les silences que les vers sont isochrones. Mais cette règle est seulement valable pour le vers classique, car l'école de 1830, sans abandonner les constructions traditionnelles, les mélange de formules nouvelles. Or, écrit Becq de Fouquières [2], « le vers romantique possède cette qualité remarquable de faire tenir ses douze syllabes dans un intervalle de temps qui est les 3/4 de la durée du vers classique ». De même M. Grammont [3] : « le vers romantique, ayant d'une part le même nombre de syllabes que le tétramètre et d'autre part une mesure de moins, est plus rapide approximativement d'un quart que le vers classique et sa durée totale est moindre approximativement d'un quart. » Guyau, d'accord avec Becq de Fouquières sur l'alexandrin du XVIIe et du XVIIIe siècle, se sépare de lui pour le reste. Il admet que « le rôle essentiel de la rime est de fixer le rythme par son choc régulier : c'est le métronome du vers », mais il ajoute [4] que le vers romantique, multipliant les accents rythmiques et les césures, accumulant les idées et les phrases, se coupant fréquemment de virgules ou de points, est souvent plus long que le vers classique.

D'autres critiques au contraire tiennent comme lui pour l'inégalité, mais pour des raisons purement extérieures et par des confusions dues à l'absence d'un contrôle objectif. On mélange généralement les concepts de durée et de timbre, surtout dans l'enseignement, et à propos de ce vers de La Fontaine :

Le héron au long bec emmanché d'un long cou,

il nous est arrivé d'entendre ce commentaire : « Vers en syllabes sourdes, très fortement étoffé et par conséquent très long. » Par contre, cet alexandrin :

Agile et court vêtue, elle allait à grands pas,

était jugé de cette façon : « Vers rapide et léger, tout en syllabes claires qui le font courir et l'empêchent de s'attarder. » Il se peut en effet que le premier soit plus lent et le second d'un mouvement plus accéléré, mais les raisons qu'on en donne, comme nous aurons le loisir de le montrer, sont inexactes.

Cependant, les partisans de l'inégalité temporelle ont rencontré la vérité, et il nous suffira, pour qu'on puisse s'en convaincre, de recourir encore une fois au morceau de *Cinna* dont nous nous sommes servi plus haut. La durée de chaque vers (V) s'obtient en additionnant les

1. Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 46. Il faut encore noter cette phrase : « Le vers français n'est autre que la somme toujours égale en durée de douze sons perçus par l'oreille et distribués en groupes harmoniques dans des moments égaux par la voix qui relie entre elles ces diverses parties et émet ces douze sons dans une seule expiration » (Préf., p. VI).
2. Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 126, ou encore p. 125 : « Le principal défaut de la forme romantique est de raccourcir le vers. »
3. M. Grammont, *Le vers français*, p. 33.
4. Guyau, *Esthétique contemporaine*, p. 211.

hémistiches deux à deux, ou, à défaut (v. 4 et 12), les différents groupes rythmiques, pour chacun des sujets C, İ, J, R. Dans une seconde colonne (+ S) on a ajouté à la valeur réelle la longueur du silence. On obtient le tableau ci-après [1] :

Nos	C		İ		J		R		Nos	C		İ		J		R	
	V	+S	V	+S	V	+S	V	+S		V	+S	V	+S	V	+S	V	+S
1	3,84	4,31	3,02	3,63	3,63	4,06	3,33	3,74	8	3,27	4,16	2,12	2,93	2,50	3,15	2,37	2,98
2	3,70	4,20	2,54	2,54	2,99	3,49	2,99	2,99	9	2,95	3,55	2,17	2,75	2,49	2,85	2,61	3,07
3	3,88	4,73	2,31	2,80	2,87	2,87	2,82	2,82	10	3,35	3,96	2,29	2,79	2,87	3,23	2,90	3,64
4	3,30	3,70	2,12	2,83	2,48	3,16	2,12	2,72	11	3,48	3,48	2,21	2,51	2,66	2,66	2,45	2,45
5	3,34	3,86	2,37	2,75	2,78	2,78	2,73	3,21	12	4,08	4,60	2.17	2,75	2,68	3,55	2,75	3,33
6	3,47	3,96	2,52	3.44	2,94	3,34	2,85	3,27	13	3,71	4,51	2,26	3,00	2,90	3,20	2,48	2,89
7	3,12	3,72	2,42	2,79	2,78	2,78	2,59	2,69	14	3,77	4,03	2,44	2,54	3,20	3,20	3,10	3,47

Il résulte de ces chiffres que l'isochronie n'existe pas, qu'on fasse entrer ou non en ligne de compte le silence. Pour s'en tenir aux valeurs réelles, la durée a varié de 2″ 95 à 4″ 08 chez C, de 2″ 12 à 3″ 02 chez İ, de 2″ 48 à 3″ 63 chez J, de 2″ 12 à 3″ 33 chez R, soit à peu près pour chaque sujet un écart d'une seconde entre le vers le plus long et le vers le plus court.

Quant à la question de savoir si l'alexandrin classique à quatre accents l'emporte toujours et régulièrement sur l'alexandrin romantique à trois accents, il suffira d'emprunter un court passage à l'un des morceaux inscrits :

Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant,
Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment.
— Ah ! qui n'oublierait tout à cette voix céleste... (*Hern.*, 13-15.)

La déclamation de R donne ces chiffres :

Jœ	*mœ*	*sã*	*tè*	*jwa*	*yǽz*	*e*	*kal*	*mœ*	*ó*	*mô*	*na*	*mã*
19	18	23	16	26	42	8	76	22	14	22	16	54
◡	◡	—	◡	◡	⏑̇	◡	—	◡ ‿13	◡	⏑̲	◡	— ‿45
E	*jo*	*re*	*byẽ*	*vu*	*lu*	*mu*	*rír*	*ã*	*s(œ)*	*mo*	*mã*	
15	17	17	27	19	18	32	113	26	41		67	
◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	◡		⏑̇ ‿70	

1. Les chiffres sont des secondes et les fractions des centièmes de seconde.

Á	*ki*	*nu*	*bli*	*re*	*tu*	*ta*	*se*	*t(œ)*	*vwa*	*se*	*lès*	*t(œ)*
61	16	15	23	15	49	15	17		25	21	60	
—	◡	◡	◡	◡	—	◡	◡		—	◡	—	◡52

Il y a là un vers romantique à trois accents, le second, encadré entre deux vers classiques (du moins le sujet a conservé cette forme au premier) dont chacun possède quatre accents, et un temps marqué sur la sixième syllabe. Or, toujours pour s'en tenir aux durées réelles et en faisant abstraction des silences, le premier alexandrin est de 3″ 56, le second de 3″ 92, le troisième de 3″ 17. Les coupes sont les mêmes, sauf déplacement oratoire, dans la déclamation de G, et les valeurs respectives sont au contraire de 2″ 74, 2″ 68, 3″ 32. Concluons donc que sa facture ne saurait faire attribuer à tel vers, *à priori* et sans enquête objective, telle supériorité ou telle infériorité temporelle, ou du moins que le nombre des temps marqués n'est point l'unique facteur des variations dont il s'agit.

*
* *

Ces accélérations et ces ralentissements dans le mouvement des vers vont maintenant attirer notre attention. Pour chacun des morceaux enregistrés, pour chaque sujet et pour chaque alexandrin, les durées ont été calculées par l'addition de toutes les syllabes, et les résultats de ces opérations [1] quelque peu fastidieuses ont été consignés dans de longues listes incorporées à nos tableaux généraux. La discussion qui va suivre est basée sur les chiffres ainsi obtenus. Nous nous sommes efforcé de rechercher la raison d'être des variations temporelles et de formuler les règles qui paraissent se dégager de nos observations.

Fallait-il faire entrer les silences en ligne de compte ? Nous nous sommes décidé pour la négative, malgré l'opinion de Becq de Fouquières et de Guyau : d'ailleurs, nous avons déjà vu, par les exemples fournis ci-dessus, que les pauses ne rétablissent jamais l'isochronie absente d'une série de vers consécutifs. Nous avons pourtant, pour un seul morceau, celui du *Cid*, ajouté la durée des arrêts de la voix à celle des articulations réelles, afin de bien montrer que le phénomène n'était point particulier au passage analysé plus haut [2]. Partout ailleurs les tableaux contiennent exclusivement la somme des syllabes qui constituent l'alexandrin, sans égard pour les éléments extrinsèques.

Il faut justifier notre décision. On n'a pas fait intervenir le silence dans la détermination de la valeur du vers, pas plus que dans celle de la valeur de l'accent, parce qu'il n'y a point là uniquement, si l'on peut dire, un fait d'expression. On le montrera plus amplement ailleurs, mais dès maintenant quelques indications sont obligatoires. Des nécessités d'ordre purement physiologiques peuvent en effet forcer le diseur à une pause tandis qu'un autre sujet, dont les provisions d'air ont été plus amples ou dont la capacité pulmonaire est simplement plus grande, pourra réciter plusieurs alexandrins successifs sans avoir besoin de reprendre sa respiration. En outre, les divergences entre les déclamations, si l'on tient compte des silences, ne sont pas moins considérables que dans le cas contraire, mais l'incorporation du temps d'arrêt à la durée totale a l'inconvénient de masquer les différences importantes, celles qui tiennent à la constitution du vers et à sa valeur littéraire. Enfin, en écartant les pauses, il y a un avantage certain de simplification, car, si on les néglige, on dissocie un tout trop complexe, et l'on isole ainsi des éléments dont chacun mérite un examen minutieux. Donc, valeurs temporelles d'une part, silences de l'autre, notre exposition ne peut qu'y gagner en clarté : tel est le parti que nous devons adopter.

1. Nous espérons que nos additions sont exactes, sans pouvoir le garantir. Elles ont cependant été vérifiées plusieurs fois.
2. Pour ce fragment du *Cid*, les tableaux généraux donnent donc deux séries de chiffres, la première calculée sans la pause, la seconde avec la pause. Je raisonne toujours d'après la première.

L'alexandrin le plus long que nous ayons rencontré a été déclamé par A. C'est celui-ci :

Regarde ! Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait. (*Hern.*, 9.)

Il est de 6″ 12. Le plus court est de 1″ 75 ; le voici :

Et toute la Comté jusqu'au dernier faubourg. (*R.B.*, 15 J.)

mais il a été diminué d'une syllabe par la chute d'un *e* muet. On trouve au contraire 1″ 98 pour celui-ci :

Il s'en va dans l'abîme et s'en va dans la nuit (*P.G.*, 27 GR.)

sans qu'il y ait eu réduction d'aucune sorte. Par conséquent, le vers le plus court et le vers le plus long sont dans le rapport approximatif de 1 à 3. Les variations de durée les plus considérables survenues dans un même morceau et pour une même diction sont les suivantes : 1″ 75 à 3″ 76 (*R.B.*, 15 et 8 J), 1″81 à 4″ 01 (*Andr.*, 12 et 22 J), 1″ 95 à 3″ 93 (*P.G.*, 32 et 41 G), 2″ 62 à 5″ 29 (*P.G.*, 23 et 9 B), soit un écart de plus du double.

Quant aux sujets, ils manifestent des habitudes de déclamation différentes. Les moyennes comparées sont surtout intéressantes en ce qui concerne les comédiens (A et B) et l'illettrée (α). Ce sont les premiers qui parlent le plus lentement, car ils ont été formés par et pour le théâtre. Ils savent la nécessité de se faire entendre, de mettre les mots importants en relief, et tout cela ne s'obtient que par une prononciation très distincte et peu précipitée. L'illettrée au contraire articule beaucoup plus vite et l'emporte à cet égard sur tous les autres sujets. Elle ne connaît pas les nuances et sent assez peu les effets. Elle ne met qu'un écart de 57^{cs} dans les 19 vers du *Cid* et un écart de 56^{cs} dans les 15 vers de *Bérénice* qu'elle a récités. Particulièrement dans le premier morceau, il y a chez elle des suites d'alexandrins dont les différences de durée sont insignifiantes. Visiblement elle tend vers l'égalité, et les variations temporelles de son débit concordent rarement avec celles qui se manifestent dans les autres déclamations.

Deux causes sont déterminantes de l'accroissement ou de la diminution de la vitesse :

1° La constitution interne des vers, la valeur, le nombre de leurs accents et de leurs syllabes.

2° Leur importance littéraire et le sens qu'on leur accorde.

Nous allons essayer de démontrer ces deux propositions. Mais il est besoin de quelques explications préliminaires.

Il nous a paru superflu de transcrire tous les exemples fournis par nos tableaux généraux, et quelquefois, sans qu'on en ait fait mention spéciale, les échantillons choisis ne réunissent pas toujours l'unanimité des sujets. C'est qu'alors telle divergence est tellement minime qu'on l'a jugée négligeable, ou bien elle a une cause accidentelle parfaitement définissable et qui rentre dans le cadre d'une des observations qui seront faites ailleurs.

D'autres difficultés ont surgi. Parfois un vers est seulement plus long que celui dont il est suivi, tandis qu'il est plus court que celui dont il est précédé. C'est que ce dernier vers lui-même est long pour un autre motif. Ou, si l'on veut, les causes de rapidité ou de lenteur entrent en conflit. Il est vrai d'autre part qu'un alexandrin riche en accents est plus long que les autres. Mais si deux vers de constitution analogue se succèdent, on ne peut préjuger de celui qui aura la durée la plus grande : il est cependant certain qu'ils seront tous les deux dans un mouvement relativement lent. Toutefois à supposer que le second soit plus court, et qu'il soit suivi lui-même d'un alexandrin de valeur diminuée, il se trouve être seulement plus long que ce dernier sans s'isoler clairement dans le groupe auquel il appartient. On a cependant considéré, pour les raisons indiquées, que l'on pourrait faire état d'exemples semblables, sans qu'il fût besoin que le vers appelé long le fût à la fois plus que les deux alexandrins dont il est encadré [1].

1. La question s'est posée plusieurs fois, par exemple, pour les vers 4, 5, 6 d'*Hernani*.

Ce n'est pas tout. Deux vers peuvent paraître de constitution identique, avoir le même nombre d'accents, refléter des nuances de sens analogues, exprimer un même sentiment, sans que leur valeur temporelle soit semblable. Cela tient d'abord à l'impossibilité pour la voix de mesurer exactement son effort. Mais il y a d'autres causes. Supposons que l'un d'eux se rapproche de la limite maxima ou minima de la durée. La parole ne saurait se maintenir longtemps dans un mouvement par trop lent ou par trop bref. Elle est plus à son aise pour évoluer dans des vitesses moyennes. Nous avons indiqué les temps extrêmes dont témoignent nos tableaux généraux : 6″ 12 et 1″ 75. Ces temps demeurent exceptionnels, et, comme tous ceux qui s'en approchent, ne sont point stables.

Soient par exemple deux vers construits de façon analogue (5 accents) et traduisant la même idée de bonheur calme :

Tout s'est éteint ; flambeaux et musique de fête.
Rien que la nuit et nous, félicité parfaite ! (*Hern.*, 3-4.)

La durée descend chez A de 5″ 13 pour le premier à 4″ 79 pour le second. La seule raison de ce fait est celle que nous avons indiquée. En d'autres termes, le mouvement de la voix n'est point extensible ou compressible d'une manière continue.

Autre exemple en sens inverse :

Et toute la comté jusqu'au dernier faubourg ;
Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte..... (*P.G.*, 15-16.)

La durée remonte chez J de 1″ 75 à 2″ 15. Ou encore :

Rome vous trompe, il faut ne risquer qu'à demi
Une armée en Piémont, quoique pays ami. (*R.B.*, 22-23.)

Chez le même sujet la durée passe de 1″ 83 à 2″ 11.

Cette observation, si on la généralise, explique un certain nombre de divergences entre les déclamations. Soient ces deux vers :

C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume,
Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume... (*P.G.*, 13-14.)

Pour tous les sujets, sauf pour B, le second alexandrin est plus long que le premier. C'est que chez B, le v. 13 ayant atteint 4″ 61, il est difficile à la voix de retarder encore son allure. La durée tombe à 3″ 88, mais B n'a sans doute pas apprécié exactement le changement produit : 4″ 61 était pour lui une allure lente ; 3″ 88 l'a été également. Au delà ou en deçà de certaines limites, et dans bien des cas, la parole ne mesure plus avec précision les proportions du temps.

Ces réserves faites, nous pouvons maintenant entrer dans notre sujet, et nous allons établir notre première proposition, à savoir que la constitution interne des vers est déterminante de leur durée.

Nous avons en effet montré qu'il y a en poésie des rythmes faibles et des rythmes forts, que ces derniers sont obtenus par une valeur plus grande accordée aux accents. Ce fait, dont nous aurons à chercher plus loin les causes, devait être rappelé ici. D'où la règle qu'on peut formuler de la sorte : de deux alexandrins de construction identique, le plus long, toutes autres choses restant égales, est celui dont les temps marqués l'emportent. On comparera dans l'exemple ci-après les déclamations de A et de J :

De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector...

Les chiffres sont :

	Dœ	*la*	*fi*	*y(œ)*	*dE*	*lèn*	*a*	*la*	*vœ*	*v(œ)*	*dEk*	*tòr*
A	11	14	43		14	59	9	13	55	11	15	88
	⏑	⏑	—		⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—
J	11	9	22		12	25	4	10	24		17	47
	⏑	⏑	—		⏑	—	⏑	⏑	—		⏑	—

(*Andr.*, 12.)

Durée pour A = 3″ 32, pour J = 1″ 81. Les brèves, dans les deux dictions, sont à peu près équivalentes ; les longues chez J sont extrêmement réduites, tandis que chez A elles ont une valeur considérable.

On a d'ailleurs déjà remarqué que dans le vers cité plus haut :

Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment, (*Hern.*, 14 R.)

la syllabe accentuée du mot *mourir* vaut 113^{cs}, c'est-à-dire qu'à elle seule elle est presque le tiers de l'alexandrin tout entier (*Hern.*, 14 R = 3″ 92).

Autre exemple. Soient deux vers consécutifs de construction semblable :

Pour plaire à votre épouse, il vous faudrait peut-être
Prodiguer les doux noms de parjure et de traître. (*Andr.*, 17-18.)

Le sujet A fait le second plus long que le premier parce qu'il s'attarde davantage sur les temps marqués, particulièrement sur la syllabe de la rime. D'autres au contraire passent sans appuyer et le résultat s'en trouve modifié. *Sublata causa, tollitur effectus.* On comparera les déclamations de A et de İ :

	Pur	*plèr*		*á*	*vo*	*tre*	*puz*		*il*	*vu*	*fo*	*drè*	*pœ*	*tè*	*trœ*
							pu	*zœ*							
A	30	54		8	12	20	65	15	13	16	26	15	17	40	15
	⏑	—		⏑	⏑	⏑	—	⏑ 36	⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	—	⏑
		plè	*rœ*												
İ	20	70	22	13	13	23	66		14	14	23	23	15	44	14
	⏑	—	⏑ 37	⏑	⏑	⏑	— 31		⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	⏑
	Pro	*di*		*gé*	*le*	*du*	*nõ*		*dœ*	*par*	*júr*	*e*	*dœ*	*trè*	*trœ*
A	30	12		77	16	21	37		12	34	50	10	12	94	28
	⏑	⏑		—	⏑	⏑	—		⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑ 50
İ	20	15		26	17	27	41		14	26	28	10	13	42	20
	⏑	⏑		—	⏑	⏑	—		⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑ 47

Pour A la durée s'élève de 3″ 46 à 4″ 33. Pour İ elle s'abaisse de 3″ 81 à 2″ 99. Pour que l'unanimité des sujets fasse apparaître les mêmes variations de vitesse, il faut donc que les accents subissent des modifications concordantes.

Les syllabes brèves (⏑) ne méritent généralement pas qu'on leur accorde une attention particulière, car elles conservent le plus souvent une valeur à peu près constante ou changent dans les mêmes proportions que les temps marqués [1], de telle sorte que ceux-ci suffisent à rendre compte du

1. Cf. VII H 1° et J : on peut comparer entre elles non seulement les syllabes longues, mais aussi les brèves.

mouvement général du vers. Quant aux syllabes notées ⏑̄, il faut tantôt les négliger, tantôt les compter comme longues, par comparaison avec les autres éléments du vers. Cependant les syllabes brèves (⏑) peuvent jouer un certain rôle dans la durée de l'alexandrin, quand elles ont le caractère que nous allons définir. Dans ce cas encore, c'est l'accent qui se manifeste, mais d'une façon indirecte.

Il s'agit des accidents emphatiques. Nous avons vu que l'emphase produit un déplacement du temps marqué qui peut avancer d'une, deux syllabes, ou même davantage. C'est-à-dire qu'un mot trisyllabique dont les syllabes auraient dans une diction normale les durées respectives de :

13	25	50
⏑	⏑	—

peut devenir dans la déclamation :

28	10	50
⏑̄	⏑	—

ou bien encore :

13	60	15
⏑	—	⏑

Jusque là, tout est très simple et l'on pourra noter soit une longue secondaire, soit un déplacement d'accent.

Mais il peut arriver que le phénomène ne se présente pas aussi nettement. Supposons par exemple que la voix commence seulement son mouvement en avant sans le terminer entièrement. Supposons que nous obtenions les chiffres suivants :

13	37	38

et qu'après cette dernière syllabe la durée s'abaisse tout d'un coup jusqu'à 15^{cs}. Quelle sera la notation ? Il y a progression temporelle jusqu'à la troisième syllabe inclusivement, de telle sorte qu'on doit forcément écrire :

13	37	38	15
⏑	⏑	—	⏑

sans tenir compte de cet effort oratoire qui vient affecter le deuxième élément du groupe et qui rend la syllabe ainsi allongée presque l'égale de celle notée —.

Ceci bien établi, au lieu de nous en tenir à des chiffres imaginaires, nous transcrivons, pour les deux vers précédemment cités, la déclamation de F :

Pur	*plèr*	*a*	*vo*	*tre*	*puz*		*il*	*vu*	*fo*	*drè*	*pœ*	*tè*	*tr(œ)*
33	70	8	16	36	67	43	19	17	36	29	24	64	
⏑	—	⏑	⏑	⏑	—		⏑	⏑	—	⏑̄	⏑	—	
Pro	*di*	*gé*	*le*	*du*	*nõ*	*dœ*	*par*	*júr*	*e*	*dœ*	*trè*	*trœ*	
28	29	43	20	30	64	16	50	72	12	16	51	19	50
⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	

(*Andr.*, 17-18 F.)

Les deux alexandrins sont analogues, la syllabe notée ⏑̄ dans le premier compensant la chute de l'*e* muet. Or, les durées respectives sont de 4″ 19 et de 4″ 50. Mais dans le second, la huitième syllabe marquée du signe ⏑ atteint 50^{cs}. Cette valeur, qui est loin d'être aussi considérable chez les autres sujets, provient d'un déplacement d'accent, déplacement non total, mais du moins fortement ébauché. Il faut tenir compte, dans la mesure

du possible, des phénomènes de cet ordre, pourtant le temps marqué, à lui tout seul, donne une indication suffisante et les vers possédant un même nombre de groupes rythmiques restent comparables.

De la règle précédemment posée en découle une autre, que nous formulerons de la manière suivante : de deux vers consécutifs, toutes autres choses restant égales, le plus long est celui qui contient le plus grand nombre d'accents.

Nous le montrerons par deux alexandrins isolés, inscrits par G dans la même séance, par conséquent dans un même mouvement de déclamation, et où des préoccupations d'expression pathétique, vu l'absence de tout contexte, ont assez peu influencé le sujet :

Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales. (VII, G.)
Bois, prés, fontaines, fleurs, qui voyez mon teint blême. (XII, G 1.)

Les chiffres sont :

Sœ	*nœ*	*sõ*	*kœ*	*fès*	*tõ*	*sœ*	*nœ*	*sõ*	*kas*	*tra*	*ga*	*lœ*
15	16	37	14	30	43	13	14	43	20	24	41	14
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

Bwá	*pré*	*fõ*	*tè*	*nœ*	*flœr*	*ki*	*vwa*	*yé*	*mõ*	*tẽ*	*blè*	*mœ*
74	78	28	51	29	72	22	30	36	23	30	65	25
— ◡10	— ◡21	◡	—	◡ ◡13	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡

Durée du premier = 3″ 24, du second 5″ 63 : la fréquence des temps marqués contribue beaucoup à l'accroissement constaté.

De même les vers qui constituent la série ci-après, et pour lesquels le tableau des durées comparées indique une valeur temporelle supérieure à celle des alexandrins dont ils sont précédés et suivis, se distinguent par un plus grand nombre d'accents :

Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse... (*Andr.*, 5.)
Mais, sans me soupçonner, sensible à mes alarmes... (*Bér.*, 34.)
Pas un nuage au ciel. Tout, comme nous, repose. (*Hern.*, 7.)
Regarde ! plus de feux, plus de bruit. Tout se tait. (*Hern.*, 9.)
Lui songe à sa Jeannie, au sein des mers glacées... (*PG.*, 41.) [1]

Voici une seconde série. Chacun des vers transcrits ci-dessous accuse une diminution de durée par rapport à celui dont il est immédiatement suivi ou précédé. Il a en effet moins d'accents [2] :

Mon trouble se dissipe et ma raison revient. (*Cin.*, I, 2.)
Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie ... (*Cid*, 2 — sauf C.)
Demandait à l'ardeur d'un généreux courage... (*Cid*, 6.)
Et cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine... (*Cid*, 21.)
Sous la servile loi de garder sa promesse... (*Andr.*, 6.)
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter. (*Andr.*, 8.)
Si je t'ai fait parler, si j'ai voulu t'entendre... (*Bér.*, 3.)

1. Pour le 3e exemple, G et J font exception. Le 8e vers du morceau est un peu plus long que le 7e. — Pour le 4e exemple, G fait exception ; le vers est seulement plus long que le 10e, mais non que le 8e. On rend d'ailleurs compte de ces désaccords dans les lignes qui suivent.

2. Je dis « moins d'accents » même quand il a seulement un accent faible, lorsque le précédent a un accent plein ou bien quand les temps marqués secondaires, emphatiques ou non, constatés dans l'alexandrin antécédent, font défaut en lui.

J'ai voulu devant elle en ouvrir le discours... (*Bér.*, 29.)
Lui feraient pressentir notre commun malheur... (*Bér.*, 33 — sauf J.)
La lune tout à l'heure à l'horizon montait. (*Hern.*, 10.)
Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été... (*Hern.*, 18.)
Dans les brisants, parmi les lames en démence... (*PG.*, 29.)

Un des meilleurs exemples serait le sixième de la série. Nous ne transcrivons que les chiffres obtenus pour un seul des sujets :

Nõ	*nõ*	*la*	*per*	*fi*	*dí*	*a*	*de*	*kwa*	*vu*	*tã*	*té*	
67	78	14	40	24	55	13	14	36	19	33	76	
— ↘12	— ↘65	◡	⏓	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	— ↘68	
E	*vu*	*nœ*	*mœ*	*ɛer*	*ɛé*	*kœ*	*pur*	*vu*	*zã*	*vã*	*té*	
16	19	14	21	37	59	16	20	15	26	38	54	
◡	⏓	◡	◡	◡	—	◡	⏓	◡	◡	◡	— ↘91	
Kwa	*sã*	*kœ*	*ni*	*ser*	*mã*	*ni*	*dœ*	*vwàr*	*vu*	*rœ*	*tyè*	*nœ*
44	47	18	20	36	47	15	10	41	14	18	48	22
— ↘104	—	◡	◡	◡	—	⏓	◡	—	◡	◡	—	◡ ↘60

(*Andr.*, 7-9 A.)

On peut constater les faits suivants. Le vers 7, de 6 accents, dure 4″ 81 ; le vers 8, de 2 accents (les accidents secondaires sont négligeables), dure 3″ 35 ; le vers 9, de 5 accents (l'accident secondaire est négligeable), dure 3″ 80. L'alexandrin le plus court est celui dont les temps marqués sont le moins nombreux, et inversement le plus long est celui qui en contient davantage. De même pour tous les sujets et pour des raisons identiques, le v. 7 l'emporte non seulement sur le v. 8, mais aussi sur le v. 6.

Les divergences constatées entre les différentes déclamations confirment la loi dont il s'agit d'une façon non moins éclatante. En effet, il n'y a point toujours unanimité parfaite et l'examen des graphiques, à cet égard, est très instructif. Soient ces exemples :

Tu voudrais fuir : en vain, Cinna, je le confesse ;
Si tout est découvert, Auguste a su pourvoir... (*Cin.*, I, 4-5.)

Pour İ G R, le second vers dure moins que le premier, pour C au contraire il a une valeur temporelle plus grande. La cause en est tout simplement que C y a introduit deux forts accents, dont l'un est secondaire, qui n'existent pas dans les autres tracés. Nous transcrivons les chiffres :

	Tu	*vu*	*dre*	*fẅír*	*ã*	*vẽ*	*Sin*	*na*	*j(œ)*	*lœ*	*kõ*	*fè*	*s(œ)*
C	18	25	26	46	21	53	31	24	27		27	47	
	◡	◡	◡	—	◡	—	—	◡ ↘34	◡		◡	—	
İ	18	16	29	30	16	49	37	38	12	15	26	46	
	◡	◡	◡	—	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—	
J	13	9	28	28	13	42	20	30	21	13	22	35	17
	⏓	◡	◡	—	◡	—	◡	—	⏓	◡	◡	—	◡ ↘50
R	14	17	24	48	26	35	26	38	29		29	41	23
	◡	◡	◡	—	◡	—	◡	—	◡		◡	—	◡ ↘51

	Si	*tu*	*te*	*de*	*ku*	*vèr*	*O*	*gus*	*ta*	*su*	*pur*	*vwàr*
C	20	**33**	14	16	16	50	21	40	18	**45**	24	54
	◡	—	◡	◡	◡	— ◡ 42	◡	—	◡	⏓	◡	— ◡ 41
İ	20	14	14	19	19	52	16	33	16	24	28	48
	⏓	◡	◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	— ◡ 37
J	16	17	11	18	19	49	14	35	15	22	18	46
	◡	⏓	◡	◡	◡	— ◡ 31	◡	—	◡	⏓	◡	—
R	16	18	12	13	21	40	18	33	15	17	23	43
	◡	⏓	◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—

(*Cin.*, I, 4-5.)

Les durées respectives sont pour le premier alexandrin : C = 3″ 40, İ = 3″ 32, J = 2″ 91, R = 3″ 50 ; pour le second, C = 3″ 51, İ = 3″ 03, J, 2″ 80, R = 2″ 69.

Il en est de même pour cet autre exemple :

Et comme notre esprit, jusqu'au dernier soupir... (*Cin.*, II, 11.)

Il y a pour tous les sujets, sauf pour C, une diminution de la valeur temporelle par rapport au v. 10. C'est que C est justement le seul à avoir détaché la première syllabe en la frappant d'un fort accent [1].

Signalons enfin un cas intéressant :

Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie ;
Et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs... (*Cid*, 2-3.)

Dans toutes les déclamations le second vers, ayant plus d'accents, est plus long, sauf pour J. C'est que J a corrigé ainsi le texte proposé :

Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie.

Pour lui, les deux alexandrins ont le même nombre de temps marqués, et, en allongeant la troisième syllabe, il a établi entre eux une analogie qui n'existait pas. Il est certain que si les autres sujets, surtout C et R, avaient suivi son exemple [2], les variations temporelles eussent été les mêmes pour tous, preuve bien évidente que le nombre des accents est, dans le langage, un élément important de la durée.

Cependant nous n'en avons pas fini, au sujet de l'accroissement et de la diminution des vitesses, avec les causes qui relèvent de la constitution interne du vers. On a pu noter, par les chiffres cités jusqu'ici, que le nombre des syllabes n'est pas toujours identique. Les rimes féminines, en effet, succèdent aux rimes masculines ; on ajoute ou l'on retranche des *e* muets ; on réduit les hiatus intérieurs sans tenir compte des diérèses voulues par le poète. Le texte lui-même ou les libertés prises avec le texte expliquent un certain nombre des variations dont font foi nos tableaux généraux.

1. On peut ajouter : *Cid*, 19 (pour CJR, la durée se maintient ou augmente, pour G, seul sujet qui n'ait point mis *mais* en relief, elle diminue) ; — *Cid*, 26 (diminution pour CGR, augmentation pour J qui introduit des accents secondaires) ; — *Andr.*, 2 s'allonge pour A parce qu'il contient un très fort accent de plus que le précédent) ; — *Andr.*, 15 (en diminution partout, sauf chez J qui présente un fort accident secondaire en plus) ; — *P.G.*, 19 (en diminution pour tous, sauf pour J qui accentue une syllabe de plus que les autres).

2. L'importance de la durée de ce vers chez J, sa faiblesse chez G ne sont point dues uniquement aux modifications des accents ; le présence ou la disparition des *e* muets y ont aussi leur part. On attire d'ailleurs l'attention sur ce phénomène.

L'examen des tracés permet d'aboutir à toute une série de constatations. Le vers de rime féminine ou celui qui présente un *e* féminin en surnombre est plus long, toutes choses restant égales par ailleurs, que le vers de rime masculine dont il est précédé ou suivi. De même, le vers dont toutes les syllabes restent intactes possède une valeur temporelle plus forte, toutes autres choses restant égales, que celui dont il est immédiatement précédé ou suivi, quand ce dernier présente une apocope ou une synérèse. De deux vers enfin dont le nombre de syllabes est diminué, pourvu qu'ils ne manifestent pas entre eux d'autres différences, le plus long est celui dans lequel les réductions ont été le moins fréquentes.

Tout ceci se conçoit aisément, et le rôle joué par le nombre des syllabes se marque au début du morceau de *Bérénice* :

Pour jamais je vais m'en séparer.
Mon cœur en ce moment ne vient pas de se rendre. (*Bér.*, 1-2.)

Le commencement du premier vers, placé par le poète dans la bouche du confident, n'a pas été prononcé. Les durées sont : v. 1 C = 2″ 72, G = 2″ 73, J = 2″ 39, R = 2″ 56. Mais pour le v. 2 on trouve : C = 3″ 69, G = 3″ 07, J = 3″ 24, R = 3″ 21. Le second alexandrin, parce que complet, l'emporte sur le premier. C'est assez naturel. Les suppressions d'*e* muets et les synérèses produisent les mêmes résultats. Mais il faut des exemples. Nous choisirons d'abord des vers isolés :

Grands mots que Pradon croit des termes de chimie. (IX P, 1°.)
C'est à vous, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse. (X P.)

Ils ont été prononcés dans la même séance, à peu d'intervalle l'un de l'autre, et par conséquent dans un même mouvement déclamatoire. Voici les chiffres :

Grã	*mó*	*kœ*	*Pra*	*dõ*	*krwá*	*de*	*tèr*	*m(œ)*	*dœ*	*ei*	*mí*	*(œ)*
40	32	16	22	18	40	12	34		16	24	33	
—	⏑̲	⏑	⏑̲	⏑	—	⏑	—		⏑	⏑	—	
Se	*ta*	*vù*	*sil*	*vu*	*plè*	*kœ*	*sœ*	*dis*	*kúr*	*sa*	*drè*	*sœ*
24	19	41	25	17	42	13	15	23	32	13	37	21
⏑̲	⏑	—	⏑̲	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	⏑

Les accents sont sensiblement de valeur égale et les accidents secondaires ou emphatiques se compensent. Cependant, d'une part il y a 11 syllabes, et de l'autre 13. Les durées s'en ressentent et l'on trouve : IX = 2″ 87, X = 3″ 22.

On peut cependant refuser de se laisser convaincre, puisque ces alexandrins ont été séparés l'un de l'autre par quelques secondes, et que la disposition du sujet, pendant ce temps, a pu changer. Nous emprunterons donc ces deux vers à l'un des morceaux inscrits :

Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
D'un courtisan flatteur la présence importune... (*Cin.*, II, 5-6.)

Les déclamations ont été celles-ci :

	A	*fè*	*tu*	*s(œ)*	*ka*	*dòr*	*ã*	*ma*	*ó*	*t(œ)*	*for*	*tu*	*n(œ)*
C	21	43	25	16	20	48	14	19	44		31	34	19
	⏑	—	⏑̲	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—		⏑	—	⏑
		22											30
J	16	37	12	13	15	42	9	14	16		24	32	7
	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	⏑	⏑	⏑		⏑	—	⏑
													38

J	17	40	19	**27**		44	7	16	**33**		23	**52**
	⏑	—	⏑	⏑		—	⏑	⏑	—		⏑	—
R	20	35	20	14	15	39	7	21	24	14	28	**36**
	⏑	— ‿48	⏑	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—

	Dœ̃	*kur*	*ti*	*zã*	*fla*	*tèr*	*li*	*pre*	*zãs*	*ẽ*	*por*	*tu*	*nœ*
C	20	26	20	32	25	53	15	27	46	14	28	30	13
	⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑ ‿47
İ	18	23	14	19	24	38	13	17	23	9	18	23	13
	⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑ ‿92
J	22	27	17	24	20	39	15	22	26	12	22	30	18
	⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑ ‿43
R	22	22	12	22	23	38	12	21	35	13	22	27	13
	⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑ ‿42

(*Cin.*, II, 5-6)

La suppression de l'*e* muet amène une fois (5 İ) la disparition d'un accent. Les durées respectives sont : v. 5 C = 3″ 34, İ = 2″ 37, J = 2″ 78, R = 2″ 73. Pour le v. 6 on trouve : C = 3″ 47, İ = 2″ 52, J = 2″ 94, R = 2″ 85. Partout le second l'emporte sur le premier, et les réductions de syllabes suffisent à expliquer les différences constatées.

Dans tous les alexandrins que nous allons citer, les augmentations de durée, constatées par nos tableaux généraux et pour certains sujets par rapport au vers antécédent ou subséquent, trouve leur explication partielle ou totale dans la règle formulée plus haut : le vers long est celui qui possède les syllabes les plus nombreuses :

Si tout est découvert, Auguste a su pourvoir... (*Cin.*, I, 5.)
N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit... (*Cin.*, II, 8.)
Demandait à l'ardeur d'un généreux courage. (*Cid*, 6.)
Et contre ma douleur j'aurais senti des charmes... (*Cid*, 17.)
Me quitter, me reprendre, et retourner encor... (*Andr.*, 11.)
Bérénice a longtemps balancé la victoire. (*Bér.*, 6.)
Crois qu'il m'en a coûté pour vaincre tant d'amour... (*Bér.*, 9.)
Au fond, dans l'encoignure où quelque humble vaisselle... (*P. G.*, 5.)
On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants. (*P. G.*, 7.)
Or, la nuit, dans l'ondée et la brume, en décembre... (*P. G.*, 34.)

Notre assertion se vérifie d'ailleurs par les différences des déclamations. Pour un même vers, il arrive que tel *e* muet n'est pas prononcé par un sujet tandis qu'il l'est par un autre. Les divergences s'expliquent aisément. Soient en effet deux alexandrins :

Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde,
Cette grandeur sans borne et cet illustre rang... (*Cin.*, II, 2-3.)

Les chiffres sont :

	Sœ	*pu*	*vwàr*	*su*	*v(œ)* *rẽ*	*kœ*	*jé*	*sur*	*tu*	*l(œ)* *mõ*	*d(œ)*
C	17	19	46	31	**56**	26	41	23	26	**77**	8
	⏑	⏑	—	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑ ‿50

İ	21	14	32	20	17	30	16	16	20	18	10	40	
	⏑̆	⏑	—	⏑̆	⏑	—	⏑	⏑	⏑	⏑̆	⏑	—	
J	18	20	39	24	20	27	13	20	18	20	66		14
	⏑	⏑	—	⏑̆	⏑	—	⏑	⏑	⏑	⏑	—		— ‿50
R	17	23	44	21	15	26	17	17	22	15	62		20
	⏑	⏑	—	⏑̆	⏑	—	⏑	⏑	⏑̆	⏑	—		⏑
	Se	*l(œ)*	*grã*	*dèr*	*sã*	*bor*	*nœ*	*ne e*	*se*	*til*	*lus*	*trœ*	*rã*
C	18	16	44	54	39	45	13	9	18	29	39	24	40
	⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	⏑ ‿36	⏑	⏑	⏑	—	⏑	— ‿49
İ	16	10	24	25	20	28		21	13	15	18	18	23
	⏑̆	⏑	⏑	—	⏑	—		⏑̆	⏑	⏑	⏑	⏑	— ‿49
J	18		38	21	28	45		10	17	20	26	23	41
	⏑		—	⏑	⏑	—		⏑	⏑	⏑	⏑̆	⏑	—
R	25		27	35	31	41		13	15	21	24	18	33
	⏑		⏑	—	⏑	—		⏑	⏑	⏑	⏑̆	⏑	—

(*Cin.*, II, 2-3.)

On trouve donc : nombre de syllabes v. 2 C = 11, İ = 12, J = 12, R = 12 ; v. 3 C = 13, İ = 12, J = 11, R = 11. Les durées donnent : v. 2 C = 3″ 70, İ = 2″ 54, J = 2″ 99, R = 2″ 99 ; v. 3 C = 3″ 88, İ 2″ 31, J = 2″ 87, R = 2″ 82. Il y a pour J et R moins de syllabes dans le v. 3 que dans le vers 2 : la durée diminue. Il y a au contraire pour C 11 syllabes dans le premier vers, mais 13 dans le second : ce dernier est le plus long [1].

Ajoutons enfin que plusieurs des causes signalées peuvent concourir conjointement à l'accroissement ou au ralentissement des vitesses. L'alexandrin suivant, possédant moins de syllabes et moins d'accents, est plus court que ceux dont il est immédiatement encadré :

A ne te laisser point ta fuite en ton pouvoir. (*Cin.*, I, 6.)

Ou bien la cause varie avec les sujets, et le graphique donne les indications nécessaires. Voici quelques vers dont la valeur temporelle est diminuée soit parce que les syllabes ont été moins nombreuses, soit parce que les accents ont été moins fréquents :

Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde... (*Cin.*, II, 2.)
L'ambition déplaît quand elle est assouvie... (*Cin.*, II, 10.)
Car les petits enfants ont faim. Il part le soir... (*P. G.*, 19.)

Nous avons ainsi justifié notre première proposition et nous passerons maintenant à la seconde, à savoir que l'importance littéraire du vers et le sens qu'on lui accorde sont facteurs de sa durée.

Nous avons déjà constaté que l'importance des temps marqués amène une certaine lenteur dans la diction. Il faut en chercher la raison. Pourquoi certaines syllabes longues le sont-elles plus que d'autres ? Tout simplement parce qu'elles sont plus riches en force significative et qu'elles

1. Même remarque pour les vers suivants : 1° moins de syllabes et durée réduite : *Bér.*, 21, RJ — *Hern.*, 2, RJ (pour ces deux vers, la suppression d'une syllabe par J ne suffit pas à rendre compte de la différence constatée ; on doit aussi considérer la faiblesse des accents) — *P.G.*, 12, B — *P.G.*, 17, R — *R.B.*, 39, R (pour ce sujet, le vers n'a que 9 syllabes ; pour les autres il en a davantage) ; 2° ou inversement : nombre de syllabes plus grand et durée accrue : *P.G.*, 2, B — *P.G.*, 12, E.

méritent un relief particulier. On peut donc dire que tout élément pathétique contenu dans le texte déclamé tend à allonger le vers auquel il appartient.

Dans la catégorie des éléments pathétiques entrent d'abord les termes exclamatifs, non seulement les exclamations et les interjections au sens grammatical du mot, mais encore toute apostrophe adressée à l'interlocuteur, toute prise à partie directe, impératif ou « vocatif », toute particule de liaison à valeur expressive. Toutes choses restant comparables par ailleurs, la règle se vérifie toujours. On a donc dressé la liste suivante où chaque exemple l'emporte soit sur l'alexandrin antécédent, soit sur l'alexandrin subséquent :

Pardonne à mon amour cette indigne faiblesse.	(*Cin.*, I, 3.)
Tu voudrais fuir en vain, **Cinna**, je le confesse.	(*ib.*, 4.)
Porte, **porte** chez lui cette mâle assurance...	(*ib.*, 7.)
Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie...	(*Cid*, 1.)
Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice...	(*Andr.*, 1.)
Mais, **Seigneur**, en un jour, ce serait trop de joie...	(*Andr.*, 22.)
Crois qu'il m'en a coûté, pour vaincre tant d'amour...	(*Bér.*, 8.)
Et vous osez ! ... — **Messieurs**, en vingt ans, **songez-y**...	(*R.B.*, 34.)
Dis, ne le crois-tu pas, sur nous, tout en dormant...	(*Hern.*, 5.)

L'allongement s'opère ou bien par l'accent rythmique seul, ou bien, en cas de déplacement emphatique du temps marqué, par le groupe métrique tout entier. Mais il faut citer des chiffres :

	Mè	*se*	*ŋæ̀r*	*ã*	*nœ̃*	*júr*	*sœ*	*sœ*	*re*	*tró*	*dœ*	*jwa (œ)*
A	**87**	**31**	**90**	18	35	74	17	15	16	47	17	64
	—	◡	— ˘48	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	— ˘70
F	**41**	**36**	**59**	18	32	55	18	30	34	34	9	55
	—	◡	— ˘34	◡	◡	—	◡	◡	—	⏓	◡	— ˘45
G	**77**	**29**	**70**	9	29	74	18	17	19	48	17	50
	—	◡	— ˘38	◡	◡	— ˘25	◡	◡	◡	—	◡	— ˘40
İ	**28**	**20**	**53**	16	16	43	15	13	13	20	12	44
	⏓	◡	— ˘36	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	— ˘80
J	**37**	**16**	**69**	18	30	65	22	20	22	41	14	47
	—	◡	— ˘22	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	— ˘37

	E	*sã*	*ɛèr*	*ɛe*	*ra*	*yæ̀r*	*de*	*ti*	*trœ*	*zã*	*prœ̃*	*té*
A	46	30	37	18	17	43	12	19	13	28	34	44
	—	◡	—	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	— ˘45
F	16	23	31	24	13	40	27	32	18	21	45	45
	◡	◡	—	⏓	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	— ˘42
G	10	26	33	19	13	48	16	25	15	17	37	34
	◡	◡	—	⏓	◡	—	◡	—	◡	◡	—	⏓ ˘34
İ	12	22	29	22	11	45	19	23	18	17	35	33
	◡	◡	—	⏓	◡	—	◡	—	◡	◡	—	⏓ ˘37

J	23	18	25	22	14	34	16	28	13	19	27	34
	—	⏑	—	⏑̄	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑	⏑	(*Andr.*, 22-23.)

Les durées obtenues sont : v. 22 A = 5″ 11, F = 4″ 21, G = 5″ 60, İ = 2″ 93, J = 4″ 01 ; v. 23 A = 3″ 41, F = 3″ 36, G = 3″ 27, İ = 2″ 85, J = 2″ 73. On peut voir que pour toutes les déclamations, les deux termes exclamatifs, ou l'un d'eux seulement, sont supérieurs aux autres accents. De plus pour İ, le v. 22 ne dépasse que faiblement en valeur temporelle le v. 23. C'est que İ est le seul sujet à n'avoir point vu, ou à avoir négligé l'effet indiqué. Quant à A et à G, ils ont fourni un tel effort que le vers 22 l'emporte non seulement sur le suivant, mais encore sur celui dont il est précédé. Mis ainsi en pleine lumière, il s'isole parfaitement au milieu de ceux qui l'entourent.

Les différences des dictions confirment d'ailleurs la règle. Soient trois alexandrins empruntés au morceau enregistré d'*Hernani* :

... Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur ensemble,
Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant,
Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment. (*Hern.*, 12-14.)

On trouve ces durées : v. 12 A = 3″ 89, E = 3″ 38, G = 3″ 13, J = 3″ 64, R = 3″ 59 ; v. 13 A = 5″ 37, E = 3″ 00, G = 2″ 74, J = 4″ 18, R = 3″ 56 ; v. 14 A = 4″ 38, E = 2″ 84, G = 2″ 68, J = 4″ 10, R = 3″ 92. Or les deux sujets A et J sont les seuls à avoir mis en relief la neuvième syllabe du v. 13 ; A lui a accordé 74^{cs}, J 32^{cs}. Pour ce dernier, cette circonstance a suffi à changer l'ordre des successions temporelles adoptées par EGR ; chez A l'ampleur du second alexandrin se trouve considérablement accrue.

De plus, il faut considérer les détails importants du sens comme analogues, pour le résultat qu'ils entraînent, aux termes exclamatifs ci-dessus énoncés. La déclamation se saisit en effet des mots ou des groupes rythmiques où s'exprime un argument, ou tout simplement de ceux auxquels il paraît possible de conférer une certaine valeur oratoire ou émotive. Bien entendu les appréciations individuelles peuvent varier. La règle se vérifie pour certaines dictions dans toute une série d'exemples : toutes les fois que les sujets ont fait un effort sur les mots que nous soulignons, il en est résulté un accroissement notable dans la durée totale du vers.

Ma gloire à soutenir et **mon père** à venger. (*Cid*, 12.)
Me force à travailler **moi-même** à ta ruine. (*Cid*, 22.)
Mais par où commencer ? **vingt fois**, depuis huit jours... (*Bér.* 28.)
Perdu le Portugal, le Brésil, **sans combattre**. (*R.B.*, 13.)
Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close. (*P.G.*, 1.)
On distingue un **grand lit** aux **longs rideaux** tombants. (*P.G.*, 7.)
Médina, **fou d'amour**, emplit Naples d'esclandres. (*R.B.*, 28 [1].)

Il est indispensable que la voix s'attarde sur les termes exclamatifs ou sur les membres métriques semblables à ceux qu'on vient de signaler. On peut et l'on doit dire que la durée, sous ce rapport, est intimement liée à l'expression poétique. Le vers perd de sa signification, de sa force, si les sentiments qu'il traduit ne sont point marqués par une diction intelligente. C'est par le ralentissement de la parole que se rendent l'indignation, la douleur, la joie, presque tous les grands états affectifs, et c'est faire un véritable contresens que de ne point mettre la « couleur » de la voix en harmonie avec les passions reflétées par le texte. Il faut faire dans la déclamation l'accord des inflexions et des nuances avec la signification des mots.

1. 1° Les trois derniers vers s'expliquent ainsi — *P.G.*, 1 : *il est nuit*, fait tableau — *P.G.*, 7 : *grand lit*, *longs rideaux* fixent le décor et sont des détails nécessaires à la compréhension du récit — *R.B.*, 18 : *fou d'amour* a une valeur causale.

Les faits que nous venons de signaler avaient été en partie mis en lumière par Mme Genlis. [1] « On accentue de préférence certains mots, surtout à la fin d'une phrase, tels, par exemple, que ceux qui expriment une idée de fluidité, de langueur, de mélancolie, de souvenance, d'extase, de rêverie, d'espérance, de complaisance, de tendresse, de douceur :

Si tu veux faisons un *rêve*
Montons sur deux palefrois... (Hugo, *Légende*, Éviradnus.)
Ils vont, l'espace est grand : dans le désert *immense*,
Dans l'horizon sans fin qui toujours *recommence*
Ils se plongent tous deux. » (Hugo, *Orientales*, Mazeppa.)

De même dans l'alexandrin déjà cité :

Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment. (*Hern.*, 14.)

R accorde 113cs à la huitième syllabe afin d'exprimer par là la frénésie de l'amour confinant à la pâmoison. Le vers est à la fois plus long pour ce sujet que le 13e et le 15e du même morceau.

Inversement du reste la règle se vérifie encore, et voici des exemples où l'accélération de vitesse est notable par rapport au vers antécédent ou subséquent parce que celui-ci contient soit un terme exclamatif, soit un détail important pour le sens :

Digne de notre amour, digne de ta naissance. (*Cin.*, I, 8.)
Et sans chercher ailleurs des titres empruntés,
Ne vous suffit-il pas de ceux que vous portez ? (*Andr.*, 23-24.)
J'ai voulu devant elle en ouvrir le discours... (*Bér.*, 29.)
Le temps de respirer et de voir seulement. (*Hern.*, 2,)
La nature à demi veille amoureusement. (*Hern .*, 6.)
Conseillers vertueux ! voilà votre façon... (*R.B.*, 2.)
Le logis est plein d'ombre et l'on sent quelque chose... (*P.G.*, 2.)
Tout près, un matelas s'étend sur de vieux bancs. (*P.G.*, 8.)

Mais le pathétique de l'expression peut n'être pas limité à un seul mot ou à un seul groupe de mots ; il peut s'étendre à un vers tout entier, résulter des sentiments personnels de celui qui parle, être de qualité purement morale, ou s'attacher à la représentation de choses terribles et effrayantes.

Soit donc le cas suivant :

Cet effort sur ma flamme à mon honneur est dû ;
Et cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine,
Me force à travailler moi-même à ta ruine. (*Cid*, 20-22.)

Nous donnons les chiffres obtenus pour deux de ces alexandrins :

	Se	*te*	*fòr*	*sur*	*ma*	*flám*		*a*	*mô*	*no*	*nèr*	*e*	*dú*	
						fla	*mæ*							
C	16	17	45	17	19	37	13	8	13	16	45	14	33	
	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	◡	◡	—	◡	—	

1. Mme Genlis, L'*e* muet connu sous le nom général et souvent impropre d'*e* muet, 1902.

G	20	16	85	17	15	58	14	15	16	22	8	43	54
	⏑̲	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	
J	11	19	67	21	25	60	9	15	23	47	10	48	46
	⏑	⏑	—	⏑	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	
R	16	16	44	24	17	55	10	11	14	37	14	41	49
	⏑	⏑	— 15	⏑̲	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	

	E	*se*	*ta*	*frǽ*	*dœ*	*vwàr*	*dô*	*lor*	*drœ*	*ma*	*sa*	*si*	*n(œ)*	
C	9	13	17	27	13	45	23	34	12	19	23	27	17	40
	⏑	⏑	⏑	⏑̲	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	⏑	
G	8	18	16	25	14	50	20	32	17	18	19	43		
	⏑	⏑	⏑	⏑̲	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—		
J	10	12	17	28	16	40	18	24	11	20	20	47	17	31
	⏑	⏑	⏑	⏑̲	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	⏑	
R	8	14	15	21	11	45	17	21	13	16	22	49		47
	⏑	⏑	⏑	⏑̲	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—		

On note que les temps marqués du premier vers sont en général beaucoup plus considérables que ceux du second. Et les durées respectives sont celles-ci : v. 20 C = 2″ 93, G = 3″ 29, J = 3″ 55, R = 2″ 99 ; v. 21 C = 2″ 79, G = 2″ 80, J = 2″ 80, R = 2″ 52. C'est que le v. 20 contient une opposition antithétique, un regret mélancolique et en même temps une volonté fortement exprimée. Entre les vers 20 et 22, le v. 21 est d'un caractère atténué et sert pour ainsi dire de transition. Il est plus court.

Conformément à cet exemple, les alexandrins se révèlent plus longs que l'antécédent ou le subséquent parce qu'ils expriment :

1° La décision énergique :

De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne... (*Cid*, 25.)

2° L'horreur et le reproche :

Me quitter, me reprendre, et retourner encor... (*Andr.*, 11.)
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé... (*Andr.*, 27.)
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée... (*Andr.*, 29.)

3° L'horreur et la pitié :

Il livre au hasard sombre une rude bataille. (*P.G.*, 17.)
Comme il faut combiner sûrement les manœuvres. (*ib.*, 38.)
Les flots le long du bord glissent, vertes couleuvres. (*ib.*, 39.)

4° La pitié seule :

Portant sa charge énorme et sous laquelle il ploie... (*R.B.*, 36.)
Et cinq petits enfants, nid d'âmes, y sommeillent. (*P.G.*, 9.)
Une femme à genoux prie, et songe, et pâlit. (*ib.*, 12.)

5° L'abattement et la douleur :

Je sentis le fardeau qui m'était imposé ;
Je connus que bientôt, loin d'être à ce que j'aime... (*Bér.*, 17-18.)

6° Une vision émue :

Nous avons sur la mer, où Dieu met ses colères... (*R.B.*, 32.)
Puis priant Dieu sitôt que les cinq enfants dorment. (*P.G.*, 25.)

Il y a exception au cas d'élan passionné, de protestation véhémente, lorsque le sujet veut donner à ses paroles une certaine chaleur spontanée, ou bien au début d'un développement, quand il y a reprise plus vive d'un argument déjà présenté. On constate ainsi une accélération de la vitesse déclamatoire dans les vers suivants :

Car enfin, n'attends pas de mon affection
De lâches sentiments pour ta punition. (*Cid*, 23-24.)
Ah ! qui n'oublierait tout à cette voix céleste ? (*Hern.*, 15.)
Ce silence est trop noir, ce calme est trop profond.
Dis ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond ? (*Hern.*, 21-22.)

La rapidité de la diction sert alors à rompre la monotonie d'une émotion trop égale.

Enfin l'alexandrin qui finit une période manifeste généralement un allongement notable : la voix s'y appesantit. Le phénomène, ici encore, est d'ordre purement littéraire et n'a rien à voir avec la constitution interne du vers. Il s'agit uniquement d'une question de sens et d'interprétation. Le devoir du diseur est en effet de faire sentir tout le poids des paroles qu'il profère. Or le maximum de signification de la période est souvent réalisé dans le vers qui la clôt, mais le fait de terminer la phrase ne serait point suffisant à lui seul pour conférer aux syllabes de conclusion le privilège dont il s'agit.

Nous citons un court fragment de *Ruy Blas* :

Nous avons, depuis Philippe quatre,
Perdu le Portugal, le Brésil, sans combattre ;
En Alsace, Brisach, Steinfort en Luxembourg,
Et toute la comté jusqu'au dernier faubourg ;
Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernambouc et les montagnes bleues !
Mais voyez ! — Du ponant jusques à l'Orient... (*R.B.*, 12-18.)

Le passage tout entier est lancé dans un même mouvement et n'est guère qu'une accumulation de reproches successifs. Le v. 13 est plus long, non point parce qu'il est suivi d'une forte ponctuation, mais parce qu'il contient un détail sur lequel il faut insister (*sans combattre*). De même, il n'y a point en réalité fin de phrase au v. 15, et le développement se continue ensuite : l'allongement par conséquent ne se produira pas. Les conclusions ne sont donc pas marquées forcément par des signes graphiques ; c'est l'appréciation individuelle qui décide, selon les indications du sens.

Au contraire, ce fragment de *Cinna* nous fournit l'exemple d'une augmentation de durée au terme de la période, parce que la ponctuation ne laisse plus rien attendre après elle et que le sens est réellement complet :

Et comme notre esprit, jusqu'au dernier soupir,
Toujours vers quelque objet pousse quelque désir,
Il se ramène en soi, n'ayant plus où se prendre,
Et monté sur le faîte, il aspire à descendre. (*Cin.*, 11-14.)

Nous donnons les chiffres obtenus pour les deux derniers alexandrins :

	Il	*sœ*	*ra*	*mèn*	*ã*	*swa*	*na*	*yã*	*plu·*	*zu*	*s(œ)*	*prã*	*drœ*
C	16	30	31	37	31	50	18	27	42	15	14	49	11
	◡	◡	◡	—	◡	— ·41	◡	◡	—	◡	◡	—	◡ ·39
										u			
İ	8	25	16	21	11	26	13	20	22	7	44		13
	◡	⏑̆	◡	—	◡	— ·39	◡	◡	—	◡	—		◡ ·35
J	15	18	16	20	15	50	19	15	25	15	64		18
	◡	◡	◡	—	◡	—	⏑̆	◡	—	◡	—		◡ ·30
R	13	14	15	21	16	38	11	20	17	16	53		14
	◡	◡	◡	—	◡	—	◡	—	◡	◡	—		◡ ·41
	E	*mõ*	*té*	*sur*	*lœ*	*fèt*	*i*	*las*	*pír*	*a*	*de*	*sã*	*drœ*
C	30	28	33	18	16	51	8	27	67	9	20	51	19
	◡	◡	—	◡	◡	— ·26	◡	◡	—	◡	◡	—	—
İ	8	18	19	16	10	53	8	18	30	5	11	48	
	◡	◡	—	⏑̆	◡	— ·10	◡	◡	—	◡	◡	—	
J	10	33	22	16	12	51	8	25	34	13	16	57	23
	◡	—	⏑̆	⏑̆	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡
						fè *tœ*							
R	9	33	39	16	15	27 25	7	25	38	7	16	53	
	◡	◡	—	◡	◡	— ◡ ·37	◡	◡	—	◡	◡	—	

(*Cid*, II, 13-14.)

On trouve comme durée totale : v. 13 C = 3″ 71, İ = 2″ 26, J = 2″ 90, R = 2″ 48 ; v. 14 C = 3″ 77, İ = 2″ 44, J = 3″ 20, R = 3″ 10. La différence est au bénéfice de la conclusion chez tous les sujets, sans que la présence ou l'absence de l'*e* muet suffisent à rendre compte des valeurs constatées.

On peut donc dire que dans toute période, toutes choses restant égales par ailleurs, le vers ou les vers de « résolution », comparés à l'un ou à l'autre de ceux qui les encadrent immédiatement, sont longs. Cette assertion se vérifie par la série d'exemples que nous allons citer, où les sentiments exprimés par le poète se sont condensés avec plus d'énergie et d'ampleur que dans le reste de la phrase. Ces alexandrins, particulièrement riches de sens, traduisent d'une façon éminente :

1° La mélancolie et la tristesse de Chimène :

Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs. (*Cid*, 4.)

ou de Titus :

De confondre un amour qui se tait à regret. (*Bér.*, 5.)
Des combats dont mon cœur saignera plus d'un jour. (*ib.*, 9.)
Et ne prévoit rien moins dans cette obscurité
Que la fin d'un amour qu'elle a trop mérité. (*ib.*, 36-37.)

2° L'affirmation énergique de ce que l'héroïne du *Cid* considère comme le devoir moral :

Mais aussi, le faisant, tu m'as appris le mien. (*Cid*, 8.)
Même soin me regarde, et j'ai, pour m'affliger,
Ma gloire à soutenir, et mon père à venger. (*ib.*, 11-12.)
Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi ;
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi. (*ib.*,7 2-28.)

3° L'ironie acerbe d'Hermione :

Pleurante après son char vous voulez qu'on me voie ;
Mais, Seigneur, en un jour, ce serait trop de joie ; (*Andr.*, 21-22.)
Que peut-on refuser à ces généreux coups ? (*ib.*, 32.)

4° La passion de Doña Sol et d'Hernani s'épanouissant tour à tour dans la plénitude du triomphe ou l'exagération du désir :

Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur ensemble. (*Hern.*, 12.)
Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment ! (*ib.*, 14 [1].)
Ma pensée entraînée erre en tes rêveries ! (*ib.*, 20.)

5° L'indignation douloureuse de Ruy Blas qui appuie sur l'injure :

De servir, serviteurs qui pillez la maison ! (*R.B.*, 3.)
A sué quatre cent trente millions d'or ! (*ib.*, 29.)

Inversement, du reste, la règle se confirme. Tout alexandrin qui fait suite à un vers pathétique accroît sa vitesse ; de deux alexandrins pathétiques, le plus court est celui qui contient le moins d'émotion. Pour nous en tenir d'abord au premier cas, il est naturel que les syllabes s'accélèrent dès que le mouvement normal de la déclamation reprend. Comme en musique, le « a tempo » fait suite au « calando », quoique avec une liberté plus grande :

Quand Émilie a fait cette déclaration :

Ne crois pas qu'après toi rien ici me retienne... (*Cin.*, I, 12.)

elle ajoute :

Ta mort emportera mon âme vers la tienne... (*ib.*, 13.)

La promesse solennelle est exprimée dans le premier vers, et le second n'en est pour ainsi dire que le commentaire fait sous une forme un peu différente et comme le complément. La rapidité s'accroît.

Voici toute une série d'exemples. Les alexandrins qui la constituent sont courts, relativement à l'un de ceux dont ils sont encadrés. C'est qu'ils suivent ou précèdent soit un membre de phrase contenant des termes exclamatifs ou importants, soit une fin de sens ; ou bien encore qu'ils sont formés de locutions très familières ou de détails peu intéressants pour la suite des idées, par conséquent que moins d'émotion réside en eux :

De votre propre main Polyxène égorgée... (*Andr.*, 30.)
Bérénice a longtemps balancé la victoire. (*Bér.*, 6.)

1. Ce vers (R excepté) est plus court que le précédent qui le dépasse en durée pour d'autres raisons ; mais il est plus long que le suivant, sauf chez G.

J'aimais, je soupirais dans une paix profonde... (*ib.*, 10.)
Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même,
Et que le choix des dieux, contraire à mes amours... (*ib.*, 19-20.)
J'ai voulu préparer la triste Bérénice. (*ib.*, 27.)
Tout à l'heure on fuyait la lumière et les chants ! (*Hern.*, 25.)
Quel remède à cela ? — L'état est indigent... (*R.B.*, 30.)
Le peuple, — j'en ai fait le compte et c'est ainsi... (*ib.*, 35.)
La haute cheminée où quelques flammes veillent... (*P.G.*, 10.)
L'homme est en mer. Depuis l'enfance matelot... (*P.G.*, 16.)
Il s'en va dans l'abîme et s'en va dans la nuit. (*P.G.*, 27.)
Où se plait le poisson aux nageoires d'argent... (*ib.*, 32.)
Pour rencontrer ce point sur le désert mouvant... (*ib.*, 35.)

Il faut bien noter ici qu'à la simple réflexion certains de ces vers peuvent paraître aussi pleins d'émotion que ceux dont ils sont immédiatement entourés. Mais il est évident, sur la vue du tracé, qu'ils ne sont point traités comme tels par les sujets. Il y a là une question de fait, dont on ne peut juger à priori, mais qui s'éclaire sans difficulté après enquête objective. Cette observation nous ramène à l'idée exprimée plus haut : de deux alexandrins pathétiques, le plus court est celui qui traduit les sentiments les plus atténués.

Dans ces vers :

Je connus que bientôt, loin d'être à ce que j'aime,
Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même... (*Bér.*, 18-19.)

On trouve les durées suivantes : v. 18 C = 3″ 73, G = 3″ 09, J = 3″ 59, R = 3″ 49 ; v. 19 C = 3″ 53, G = 2″ 98, J = 3″ 43, R = 2″ 75, et les chiffres sont :

	Jœ	*ko*	*nú*	*kœ*	*byẽ*	*tó*	*lwẽ*	*dè*	*tra*	*s(œ)*	*kœ*	*jè*	*m(œ)*
C	20	30	34	12	45	42	40	33	20	20	18	42	17
	◡	◡	— •35	◡	—	◡ •31	—	◡	◡	◡	◡	—	◡
G	17	19	19	12	36	37	39	28	15	13	14	44	16
	◡	◡	—	◡	◡	— •36	—	◡	◡	◡	◡	—	◡ •39
J	20	20	30	16	53	44	50	20	20	28		40	16
	◡	◡	—	◡	—	◡ •26	—	◡	◡	◡		—	◡ •27
R	14	22	34	15	42	48	40	30	18	16	17	40	13
	◡	◡	—	◡	◡	— •40	—	◡	◡	◡	◡	—	◡ •30

	Il	*fa*	*lè*	*eer*	*Po*	*lẽ*	*rœ*	*nõ*	*sé*	*ra*	*mwa*	*mè*	*m(œ)*
C	19	36	39	24	28	42	15	24	39	15	22	50	
	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	— •44	
G	17	20	32	23	28	33	13	20	17	13	20	58	
	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	— •80	
J	20	24	37	24	34	48	20	26	21	12	19	58	
	◡	◡	◡	—	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	— •39	

R	14	20	25	20	23	28	14	24	18	14	18	57	
	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	—	◡̲	◡	◡	—	37

L'écart constaté s'explique non point par la présence ou l'absence de l'*e* muet, mais par l'importance donnée dans le premier vers à certains groupes rythmiques. Titus insiste moins sur la nécessité de renoncer à son amour que sur les regrets que lui cause la détermination prise : d'une part douleur de la conviction formée, puis obligation d'abandonner la princesse à bref délai, enfin tristesse de ne pouvoir céder à un attrait puissant. Dans le second alexandrin, l'invocation au confident est à peu près le seul élément sur lequel la voix se soit ralentie. Le premier vers est plus long.

Même remarque d'ailleurs pour un autre passage du même morceau :

Résolu d'accomplir ce cruel sacrifice,
J'ai voulu préparer la triste Bérénice. (*Bér.*, 26-27.)

On aurait pu supposer que la pitié dont est animé Titus ferait insister sur l'épithète *triste*. Sans doute il en est bien ainsi, mais Titus songe surtout à lui-même ; il marque combien sa décision lui a été pénible, et la déclamation s'attarde sur le premier alexandrin. Celui-ci paraît à tous les sujets exprimer des sentiments plus importants que le suivant, être plus riche de mélancolie.

Comme l'écrivait Guyau, la cause première du langage rythmé est l'émotion, ou encore : « le rythme du vers est comme le battement du cœur devenu sensible à l'oreille et guidant notre voix. »

*
* *

Naturellement les motifs d'accélération ou de ralentissement peuvent coexister. Il peut y avoir à la fois plus d'accents, plus de syllabes et plus de pathétique, ou deux seulement de ces trois éléments, l'un d'ordre organique, l'autre d'ordre littéraire. Tous les exemples suivants sont dans un mouvement lent :

Oui, va, n'écoute plus ma voix qui te retient. (*Cin.*, I, 1.)
Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie... (*Cid*, 1.)
Non, non ! la perfidie a de quoi vous tenter... (*Andr.*, 7.)
Quoi ? sans que ni serment ni devoir vous retienne... (*Andr.*, 9.)
Me quitter, me reprendre, et retourner encor... (*ib.*, 11.)
Viens voir la belle nuit ! Mon duc, rien qu'un moment ! (*Hern.*, 1.)
Bon appétit, messieurs ! O ministres intègres... (*R.B.*, 1.)
Dur labeur ! Tout est noir, tout est froid, rien ne luit. (*P.G.*, 28.)

Nous donnons les chiffres obtenus pour le dernier et les vers qui l'entourent :

	Il	*sã*	*va*	*dã*	*la*	*bim*	*e*	*sã*	*va*	*dã*	*la*	*nwí*	
B	18	28	30	17	15	55	13	35	32	16	16	52	
	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	—	◡̲	◡	◡	—	105
E	18	31	18	16	15	48	15	29	26	16	15	32	
	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	—	◡̲	◡	◡	—	65

G	10	23	12	14	8	38	7	22	10	13	10	31	·49
	◡	—	◡	⏓	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—	
J	13	25	33	15	21	64	12	23	24	11	13	43	·59
	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	
R	13	22	13	11	12	24	8	25	13	11	11	25	·56
	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	—	◡	◡	◡	—	

	Dur	*la*	*bœr*	*Tu*	*te*	*nwàr*	*tu*	*te*	*frwa*	*ryẽ*	*n(œ)*	*lẅi*	
B	50	17	68	16	19	71	15	20	71	38	16	53	·67
	—	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	⏓	◡	—	
E	24	17	48	17	16	40	19	19	48	38	12	28	·86
	⏓	◡	— ·53	◡	◡	— ·44	◡	◡	— ·24	⏓	◡	—	
G	22	16	58	14	14	66	14	17	61	35	11	45	·36
	⏓	◡	— ·32	◡	◡	—	◡	◡	—	⏓	◡	—	
J	54	30	69	16	16	82	17	16	88	58	67		·47
	—	◡	— ·38	◡	◡	— ·14	◡	◡	— ·21	◡	—		
R	38	15	51	17	14	69	19	23	41	43	39		·43
	⏓	◡	— ·39	⏓	◡	—	◡	◡	— ·40	—	⏓		

	Dã	*le*	*bri*	*zà*	*par*	*mi*	*le*	*la*	*m(œ)*	*zà*	*de*	*mã*	*sœ*	
B	16	14	34	41	28	15	14	26	12	18	17	55	19	·40
	◡	◡	◡	—	⏓	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	
E	24	15	28	33	25	17	15	27	10	23	22	43	31	·35
	⏓	◡	◡	— ·25	⏓	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡	
G	18	13	33	39	16	21	13	28		18	13	54		
	⏓	◡	◡	—	◡	⏓	◡	—		◡	◡	—	·30	
J	10	14	35	38	18	13	17	40		22	20	55	15	·28
	◡	◡	◡	— ·24	⏓	◡	◡	—		◡	◡	—	◡	
R	10	11	28	29	17	12	13	29		20	15	52		
	◡	◡	◡	— ·25	⏓	◡	◡	—		⏓	◡	—		

(*P.G.*, 27-29.)

Le v. 28 a au moins un accent de plus que les vers 27 et 29 : il a une fois (G) une syllabe de plus que ce dernier, et il est plus pathétique. Les durées sont v. 27 : B = 3″ 27, E = 2″ 79, G = 1″ 98, J = 2″ 97, R = 1″ 98 ; v. 28 : B = 4″ 54, E = 3″ 26, G = 3″ 73, J = 5″ 13, R = 3″ 69 ; v. 29 : B = 3″ 09, E = 3″ 03, G = 2″ 66, J = 2″ 97, R = 2″ 36. Le vers 28 l'emporte partout.

Mais les causes d'accélération et de ralentissement peuvent se combattre dans un même alexandrin, et les règles posées jusqu'ici ne rendent pas compte de toutes les variations des valeurs temporelles. En d'autres termes, il y a souvent conflit, même dans quelques-uns des exemples que nous avons présentés jusqu'ici.

Soient donc ces deux vers :

Et cet affreux devoir dont l'ordre m'assassine,
Me force à travailler moi-même à ta ruine.

(*Cid*, 21-22.)

Le dernier constitue une fin de période. Il a donc toutes les chances possibles d'être long. Pour C il n'a cependant que 11 syllabes contre 13 au précédent, par suite d'une synérèse et d'une suppression d'*e* muet. Or, la cause d'allongement l'emporte sur celle d'accélération, et C ne trouble pas l'accord de tous les sujets. Quelquefois un conflit semblable est constaté pour toutes les déclamations et se résout pareillement pour toutes.

Mais voici des divergences. On les constate dans les exemples qui suivent par rapport au vers antécédent, et l'on indique la plus grande lenteur par le signe +, la moindre par le signe —.

1° Le conflit résulte d'oppositions dans la constitution interne du vers. Les accents ont été plus nombreux, mais les syllabes, chez certains sujets, ont subi des réductions :

Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien...	(*Cid*, 7.)	(— C G R + J.)
Je voulais que ton zèle achevât en secret...	(*Bér.*, 4.)	(— C R + G J.)

2° Le conflit résulte de l'opposition du sens avec la constitution interne du vers.

a) il y a eu diminution dans le nombre des syllabes ou des accents, quelquefois des deux ensemble, mais d'autre part, les groupes rythmiques sont d'importance, ou bien ils ont une valeur pathétique, ou bien l'alexandrin termine une période :

Elle a vengé ton père et soutenu ta gloire...	(*Cid*, 10.)	(— C G R + J.)
Dans ma bouche vingt fois a demeuré glacée.	(*Bér.*, 31.)	(— C J + G R.)
Et ne prévoit rien moins, dans cette obscurité...	(*Bér.*, 36.)	(— C + J G R.)
Quelle honte pour moi, quel présage pour elle...	(*Bér.*, 23.)	(— C + J G R.)
Donc vous n'avez pas honte et vous choisissez l'heure...	(*R.B.*, 4.)	(— J R + E G.)

b) ou inversement il y a eu augmentation dans le nombre des syllabes ou des accents, quelquefois des deux ensemble, mais le vers fait suite à une fin de période ou à un alexandrin particulièrement pathétique :

Rome observe aujourd'hui ma conduite nouvelle.	(*Bér.*, 22.)	(— G R + C J.)
J'espérais que du moins mon trouble et ma douleur...	(*ib.*, 32.)	(— J G R + C.)
Si, dès le premier pas, renversant tous ses droits...	(*ib.*, 24.)	(— R + C G J.)
Quand l'eau profonde monte aux marches du musoir.	(*P.G.*, 20.)	(— B G + E J R.)

3° Il y a lutte, dans le même vers, de deux principes contradictoires. Voici quatre exemples :

Hélas ! ton intérêt ici me désespère.	(*Cid*, 13.)	(— G R + C J.)
Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose !	(*Hern.*, 8.)	(— A E + G J R.)
Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond ?	(*ib.*, 22.)	(— A E J + G R.)
Et ce n'est pas assez ! et vous voulez, mes maîtres...	(*R.B.*, 40.)	(— E J R + G.)

Dans le premier, il y a opposition de l'exclamation douloureuse avec l'élan passionné de Chimène, contraste entre l'affirmation de son amour et celle de son devoir, devoir exprimé solennellement dans le vers antécédent. De même, Doña Sol fait suivre deux fois les apostrophes adressées à Hernani, et qui traduisent l'alanguissement de son cœur, par un mouvement plus rapide et plus chaleureux : le troisième exemple cité s'isole d'ailleurs dans le texte entre deux alexandrins purement contemplatifs. Quant à Ruy Blas, l'explosion de sa colère tend à rendre sa parole plus rapide ;

elle fait suite de plus à une fin de période : mais l'apostrophe elle-même est pathétique, malgré la vulgarité du style, et les deux principes d'accélération et de ralentissement luttent l'un contre l'autre. Les sujets partout sont divisés.

4° Le conflit existe, d'ordre purement littéraire, entre deux vers consécutifs. Ils ont chacun une valeur différente, chacun portant en soi une cause d'allongement. Les déclamations alors hésitent, tandis que nous avons commenté plus haut des cas où l'on constatait l'accord.

Meurs, s'il faut mourir en citoyen romain,
Et par un beau trépas couronne un beau dessein. (*Cin.*, I, 9-10.)
Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu ;
Cet effort sur ma flamme à mon honneur est dû. (*Cid*, 19-20.)

Dans le premier exemple il y a un terme exclamatif au premier vers, une fin de période au second, du pathétique partout. La conclusion de la phrase est plus longue seulement pour J. Dans le second exemple il y a au premier vers une forte opposition marquée par *mais* et la voix (sauf G) y insiste ; il y en a une également au second vers entre les sentiments qui se partagent le cœur de Chimène. On note dans ce dernier alexandrin et par rapport au précédent une augmentation de vitesse chez C, un ralentissement chez G J R.

*
* *

« Les émotions tendres, écrit M. Verrier [1], nous font ralentir le débit en même temps qu'elles en tempèrent l'énergie ; la tristesse, le découragement encore davantage. Une passion violente, par l'excès d'activité qu'elle met en jeu dans tout l'organisme, entraîne une accélération en même temps qu'un renforcement de la voix... Une colère froide, cependant, et une haine concentrée s'expriment avec une lenteur mesurée. » C'est ce que nous nous proposons à notre tour de mettre en lumière. Nous allons rechercher de quelle manière les sentiments influent sur la rapidité articulatoire et faire porter notre enquête sur des fragments tout entiers.

La valeur des accents, nous l'avons reconnu, est un facteur important des durées ; c'est elle qui fait la cadence forte ou faible. Mais elle est elle-même conditionnée par le sens. Un certain pathétique, un peu de lyrisme sont nécessaires, faute de quoi les temps marqués s'effacent et le mouvement s'accélère. Il faut en effet que les vers soient expressifs et que le rythme, toujours en puissance dans le texte, puisse s'en dégager par un juste accord de la déclamation et des mots. Un poème écrit dans un style terne et sur un thème banal tend à reproduire les divisions métriques de la prose, avec des suites relativement considérables de brèves et des longues sans grand relief. La voix alors passe vite, car un ton grandiloquent produirait un effet voisin du burlesque. Voici des vers de F. Coppée [2] où le débit ne peut être que rapide, pour les causes signalées : vulgarité du fond et trivialité presque agressive de la forme. Le poète décrit les portraits de famille accrochés aux murs d'un château à vendre :

Mais ensuite quel triste et piteux bric à brac !
Sous le Bourbon podagre aux grosses épaulettes,
Le beau sexe eut vraiment de grotesques toilettes,
Et l'on ne prendrait pas pour un homme bien né
Ce pédant doctrinaire à l'habit boutonné.

1. Verrier, *Métrique anglaise*, I, 87.
2. François Coppée, Château à vendre (*Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1905).

Un peu plus loin, c'est vrai, on retrouve l'armée ;
Le haut képi d'Isly, le caban de Crimée
Font plaisir. Mais que ces tableaux sont gris et froids !
Et cette dame qui, sous Napoléon trois,
Eut ce buste opulent et cette taille fine,
Est ridicule avec son ample crinoline [1].

Ce n'est qu'une indécise grisaille.

La colère véhémente, à un moindre degré cependant, précipite elle aussi les groupes rythmiques et affaiblit les accents. Au contraire l'enivrement du bonheur ou la douleur morale ralentissent la déclamation. Nous pouvons en faire la preuve par deux courts fragments empruntés aux morceaux inscrits de Ruy Blas et d'Hernani. Il suffit d'examiner les accents. Voici le premier fragment :

Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur.
L'Espagne et sa vertu, l'Espagne et sa grandeur,
Tout s'en va. — Nous avons, depuis Philippe quatre,
Perdu le Portugal, le Brésil, sans combattre ;
En Alsace, Brisach, Steinfort en Luxembourg ;
Et toute la comté jusqu'au dernier faubourg...
Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernambouc et les montagnes bleues ! (*R.B.*, 10-17.)

Il y a là huit vers prononcés par quatre sujets différents E G J R, soit par conséquent une somme de 32 alexandrins. Les temps marqués les plus longs, en centièmes de seconde, ont atteint ces durées : 48-56-45-49-44-53-47-52-42-48-43-55-48-45-42-56-49-43-45-42-43-45. C'est-à-dire que pas une seule syllabe ne dépasse 56^{cs}, que 5 seulement sont supérieures à 50^{cs} et 17 à 40^{cs}. Les valeurs temporelles totales, comme on peut s'en convaincre par notre tableau général, sont très réduites.

Nous opposons à ce passage le fragment ci-après :

Viens voir la belle nuit. — Mon duc, rien qu'un moment !
Le temps de respirer et de voir seulement.
Tout s'est éteint, flambeaux et musique de fête.
Rien que la nuit et nous. Félicité parfaite !
Dis, ne le crois-tu pas ? sur nous, tout en dormant,
La nature à demi veille amoureusement.
Pas un nuage au ciel. Tout, comme nous repose.
Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose ! (*Hern.*, 1-8.)

1. Je détache encore ces quelques vers :

En entrant, un frisson vous passe sur le corps...
Le désordre est flagrant dès le premier coup d'œil...
Partout le bois se fend, la peinture s'écaille...
Mais un détail navra mon âme jusqu'au fond...
Il m'adressait l'adieu d'un monde disparu...
Puis, voici les beautés d'un monde plus frivole...

Tout cela est d'une accentuation impossible.

Il y a là également huit vers, prononcés cette fois par cinq sujets différents A E G J R, dont quatre ont aussi déclamé le morceau de Ruy Blas, soit par conséquent une somme de 40 alexandrins. Or, 19 temps marqués sont supérieurs à 70^{cs}, 130 à 40^{cs}, sans compter les syllabes notées brèves qui atteignent cette durée. Les valeurs temporelles totales, comme on peut s'en convaincre par notre tableau général, sont considérables. La plus forte, dans le précédent fragment [1] est de 3″ 29 ; ici trente fois sur quarante, ce temps a été dépassé ; le v. 7, pour A, est de 5″ 37.

Mais une même vitesse ne se maintient pas toujours identique au cours d'un même morceau. Les théoriciens les plus avertis, surtout les acteurs que leur métier mettait en éveil, l'ont parfaitement senti. « Dans l'art dramatique, écrit M. L. Brémont [2], le mouvement est comme une allure particulière, pressée ou lente, nerveuse ou calme, passionnée ou mélancolique, qui se soutient d'un point à un autre dans une tirade, dans une scène, quelquefois même dans un acte tout entier. Ces différentes allures sont déterminées par la marche ou l'évolution des idées et des sentiments. » Ou encore : « Il faut procéder de l'ensemble aux détails ! Il faut chercher avant toute autre chose les grands plans, les grandes masses ! En lisant un poème, il faut d'abord s'inquiéter du mouvement général, puis des subdivisions de ce mouvement ; il faut commencer par construire son interprétation. Cette règle générale ne souffre pas d'exception. »

Donc, dans le *Désert* [3] de Leconte de Lisle, M. L. Brémont distingue trois masses successives. Les quatre vers du début, pense-t-il, doivent être dits sur un ton de récit très simple ; les huit vers suivants avec monotonie ; les dix derniers s'enlever dans un mouvement lyrique très ardent et très passionné. « Ici encore, ajoute-il, les mots de détail ne sont rien à côté de ce mouvement ; ils ne servent qu'à préparer un crescendo. » Ceci d'ailleurs ne signifie pas que tous les détails disparaissent dans l'uniformité de teinte donnée à telle partie du morceau, mais uniquement que les mots importants reçoivent leur relief seulement en fonction de l'expression générale.

Toutes ces remarques ont été vérifiées par les tracés que nous avons obtenus. Nous commenterons successivement quelques-uns des fragments inscrits. On note, en effet, d'après notre tableau d'ensemble, que des séries de vers tout entières sont différentes de ce qui a immédiatement précédé et de ce qui a suivi. La déclamation obéit aux sentiments qui se dégagent du texte ; elle se conforme au sens.

Dans Bérénice, Titus a terminé la première partie de son discours par un vers lourd de douleur et par conséquent très long, affirmant qu'il a dû soutenir, pour se résoudre à quitter la princesse,

Des combats dont *son* cœur saignera plus d'un jour. (v. 9.)

Il continue alors par quelques phrases dans lesquelles il oppose son bonheur passé à sa détresse actuelle. Ce bonheur, il le voit vivant devant lui. Du même coup, le mouvement s'anime pour rendre un effet de contraste, et les alexandrins diminuent progressivement de durée jusqu'au moment où Titus reprend le récit de ses infortunes :

Dès que ma triste main eût fermé sa paupière,
De mon aimable erreur je fus désabusé. (v. 15-16.)

Tout le morceau d'Hernani est construit par une série d'oppositions analogues dont quelques-unes sont très nettement marquées. Il y a là tour à tour l'ardeur contenue de la passion et l'explosion véhémente de l'amour. Mais ces oppositions ne se manifestent que sur des étendues restreintes, conformément à l'esthétique romantique, plus amie des brusques et courtes saccades que des masses régulières et bien ordonnées.

L'unité est plus grande dans le monologue de Ruy Blas. Cependant l'on peut distinguer trois vers d'introduction :

1. On peut d'ailleurs noter, dans tout le morceau de Ruy Blas, un grand nombre de locutions familières qui réclament une expression brève : *Vous n'avez pas honte* (4) ; *Tout s'en va* (12) ; *Vous le savez* (27) ; *Quel remède à cela* (30) ; *J'en ai fait le compte et c'est ainsi* (35) ; *Et ce n'est pas assez* (40) ; *J'ai honte pour vous* (41) etc...
2. L. Brémont, *L'art de dire les vers*, Fasquelle, 1903, p. 91, 111, 254 et sq.
3. *Poèmes barbares*.

Bon appétit, Messieurs ! — O ministres intègres,
Conseillers vertueux ! voilà votre façon
De servir, serviteurs qui pillez la maison ! (1-3.)

Le développement n'est pas encore commencé ; la voix de Ruy Blas est lente ; il écrase les ministres par sa présence. Le véritable mouvement s'établit seulement avec le vers 4 — je parle ici en général — quoique le tableau des durées totales ne le laisse pas apparaître tout de suite, à cause des exclamations *donc... donc...* répétées aux v. 4 et 6. Il va ensuite en s'accélérant et dure jusqu'à la fin du fragment inscrit, à peine coupé par quelques repos, aux endroits où l'invective se fait plus forte et l'indignation plus émue, à ceux encore où Ruy Blas interpelle directement ceux qui l'écoutent.

Le morceau des *Pauvres Gens* n'est pas non plus sans présenter des différences caractéristiques. Il y a élargissement de la déclamation du v. 11 au v. 15 pour faire apercevoir la mère en prières, tandis que l'océan mugit sous la tempête. Au contraire il y a augmentation des vitesses quand il s'agit du labeur domestique accompli par la femme du pêcheur (v. 21-24). Enfin il faut noter la façon dont, à la fin du passage, les variations de durée servent à marquer les nuances du sentiment. Cette conclusion, à partir du v. 36 :

Comme il faut calculer la marée et le vent !

est tout entière dans la note émouvante et pathétique. Mais cependant il faut rendre les nuances différentes du texte, l'horreur des éléments déchaînés d'une part, de l'autre l'émotion intime du marin et la fermeté de son courage. Les divers sujets, sauf J qui préfère la progression constante, procèdent de façon analogue. Dans le premier des deux groupes que nous venons de définir, un seul vers (v. 38) supporte un retard de la voix, puis il se produit une accélération du mouvement afin de peindre la fureur de l'ouragan. La déclamation enfin s'élargit pleinement et définitivement dans le second groupe (v. 41-43), tant il est vrai que le diseur a la notion obscure que toute bonne récitation ou lecture est affaire d'échelle, ou, comme on l'a dit, de perspective.

Certains poèmes se prêteraient à des démonstrations plus complètes et plus décisives. Il y a, en poésie comme en musique, des *adagios* et des *allegros*, des *andantes* et des *prestos*. Voici une marche funèbre, majestueuse et lente :

Sire, vous reviendrez dans votre capitale,
Sans tocsin, sans combat, sans lutte et sans fureur,
Traîné par huit chevaux sous l'arche triomphale,
En habit d'empereur !

Par cette même porte où Dieu vous accompagne,
Sire, vous reviendrez sur un sublime char,
Glorieux, couronné, saint comme Charlemagne
Et grand comme César ! (Hugo, *Légende* : Le retour de l'empereur.)

Les effets s'opposent nettement, *presto* et *adagio*, dans cet autre morceau que nous allons citer. Il y a là une juxtaposition de deux mouvements contraires mûrie par un grand artiste : ainsi, dans une composition instrumentale, des phrases larges et magnifiques succèdent à d'autres plus rapides. Hugo rejoint Beethoven, et la poésie, dans l'*Aigle du Casque*, procède comme la musique dans la *Symphonie pastorale*. On comparera la vivacité de la poursuite, le défilé sans fin des âpres paysages qui fuient sous le galop vertigineux d'Angus et de Tiphaine :

Oh ! comment mettre ici dans des vers éperdus
Les bonds prodigieux de cette chasse affreuse,

Le coteau qui surgit, le vallon qui se creuse,
Les précipices, l'antre obscur, l'escarpement,
Les deux sombres chevaux, le vainqueur écumant,
L'enfant pâle, et l'horreur des forêts formidables ?...
Ils vont...,

avec la sérénité d'une nature radieuse :

Le bois, calme et désert sous le bleu firmament,
Remuait mollement ses branchages superbes;
Les nids chantaient; les eaux murmuraient dans les herbes;
On voyait tout briller, tout aimer, tout fleurir.
Grâce ! criait l'enfant, je ne veux pas mourir. (Hugo, *Légende* : L'Aigle du Casque.)

Les quatre octosyllabes suivants de La Fontaine sont construits sur deux mouvements analogues d'un contraste saisissant :

Un mort s'en allait tristement
S'emparer de son dernier gite.
Un curé s'en allait gaîment
Enterrer ce mort au plus vite. (La Fontaine, *Fables*.)

Les vers sont donc plus longs ou plus courts selon qu'ils traduisent une impression d'allégresse ou de tristesse, de majesté ou d'enjouement, de légèreté ou de lourdeur, soit dans le domaine moral ou dans celui de la sensation, ou simplement quand il s'agit de rendre par la voix les allures particulières d'êtres animés, comme dans le dernier exemple.

Sans doute les morceaux que nous avons enregistrés ne présentent pas des oppositions aussi saisissantes. Mais nous devons cependant instituer une dernière enquête complémentaire, rechercher quels sont ceux dont la déclamation a été le plus rapide, quels sont ceux qui ont été dits le plus lentement, de quelle façon le mouvement de la voix s'accorde avec les différents sentiments à exprimer, comment enfin les diverses passions se distribuent sur l'échelle de la vitesse. Quoique tous les états affectifs ne soient pas représentés dans les passages inscrits, du moins quelques précisions sont possibles. Nous ne nous servirons pas, pour traiter la question, du temps total constaté pour chacun des fragments étudiés, puisque le nombre des alexandrins n'est pas égal pour tous. On peut par contre raisonner d'après la durée moyenne du vers, et l'on doit se souvenir, devant les résultats obtenus, que les valeurs sont intéressantes, non pas considérées absolument, mais seulement à un point de vue relatif et par comparaison.

Nous avons donc, pour chaque morceau, fait la somme de toutes les unités et nous avons divisé le chiffre obtenu par leur nombre, en négligeant le début de *Bérénice* et la fin de *Ruy Blas*, car l'un des hémistiches manque ou bien est incomplet. Ces deux fragments, dans notre calcul, n'ont été comptés respectivement que pour 36 et 40 vers. Nous avons dressé le tableau suivant, où tous nos sujets sont représentés, sauf B et F, car nous n'avons sollicité qu'une fois leur concours : le tracé recueilli ne donne lieu par conséquent à aucune confrontation.

Sujet A —	*Andromaque*	=	3″ 79
	Hernani	=	4″ 23
Sujet C —	*Le Cid*	=	2″ 78
	Cinna, I	=	3″ 15
	Bérénice	=	3″ 38
	Cinna, II	=	3″ 55
Sujet E —	*Ruy Blas*	=	2″ 89
	Hernani	=	3″ 02
	Les Pauvres Gens	=	3″ 09
Sujet G —	*Ruy Blas*	=	2″ 58
	Les Pauvres Gens	=	2″ 61
	Andromaque	=	2″ 87

	Bérénice	=	2″ 94
	Le Cid	=	2″ 95
	Hernani	=	3″ 06
Sujet I —	*Cinna*, II	=	2″ 35
	Andromaque	=	2″ 74
	Cinna, I	=	3″ 41
Sujet J —	*Ruy Blas*	=	2″ 52
	Andromaque	=	2″ 73
	Cinna, II	=	2″ 83
	Cinna, I	=	2″ 93
	Le Cid	=	3″ 21
	Bérénice	=	3″ 23

	Hernani	=	3′ 33
	Les Pauvres Gens	=	3″ 49
Sujet R —	*Ruy Blas*	=	2″ 56
	Cinna, II	=	2″ 71
	Les Pauvres Gens	=	2″ 72
	Le Cid	=	2″ 77
	Bérénice	=	2″ 83
	Cinna, I	=	2″ 92
	Hernani	=	3″ 43
Sujet α —	*Le Cid*	=	2″ 17
	Bérénice	=	2″ 36

Il y a des divergences, et il serait étonnant qu'il n'y en eût pas. Elles éclatent surtout pour les deux morceaux de *Cinna* et pour celui des *Pauvres Gens*, déclamés tantôt à voix lente, tantôt avec plus de vivacité. On les examinera ailleurs. Une classification cependant est possible. L'on distingue en effet des mouvements extrêmes. Le monologue de *Ruy Blas* et, à un moindre degré (sauf, semble-t-il, pour A), le passage d'*Andromaque*, ont été prononcés d'une voix rapide. Viennent ensuite les fragments du *Cid* et de *Bérénice*, tous les deux dans une allure moyenne et plutôt lente, avec généralement (sauf pour G) au bénéfice du second, un certain appesantissement de la parole. Enfin le duo d'Hernani et de Doña Sol manifeste la durée moyenne la plus considérable. Un commentaire s'impose.

La colère exige un débit rapide. Elle précipite les groupes rythmiques, surtout quand elle se manifeste par une série d'énumérations véhémentes et de reproches pressés comme les vagues d'un flot impétueux. C'est le sentiment qui anime Ruy Blas et aussi Hermione. Leurs invectives se succèdent, passionnées et violentes, toujours les mêmes sous une forme différente. C'est un torrent qui force les digues où il était contenu. Toutefois l'examen des vers pris en particulier tend à prouver que ce mouvement se modère quand la colère se teinte d'indignation et de douleur [1] ou quand l'ironie prédomine [2].

Cette ironie, forme extérieure de la fureur d'Hermione, explique la lenteur relative de sa parole par rapport à l'explosion de Ruy Blas. La raillerie insultante implique en effet une part de réflexion dans le choix de l'argument qui peut blesser l'interlocuteur. La voix est dans l'obligation de retenir son élan afin de distiller avec plus de force le mot injurieux et vengeur; elle conserve une modération voulue pour mordre avec plus de cruauté. Ainsi se vérifie l'opinion citée plus haut de M. Verrier.

La détresse sentimentale et la douleur morale demandent un débit un peu ralenti. Ce sont à la fois les sentiments de Chimène et de Titus, mais ils se manifestent chez ce dernier presque sans aucun mélange, tandis que la tristesse de Chimène se tempère par une volonté très ferme et par l'affirmation vigoureuse du devoir. Elle parle en général un peu plus vite [3].

Enfin dans *Hernani* le vers est extrêmement lent, et l'effet à produire a été uniformément senti par tous les sujets. Spontanément l'un d'eux, quand je lui ai présenté le morceau qu'il devait déclamer, s'est écrié : « Ici, l'archet à la corde ». C'est par la tranquillité de la diction que s'est traduite la passion des deux personnages, tour à tour frénésie, apaisement du cœur, joie de l'âme épanouie et frémissante, adoration tendre et pour ainsi dire pâmée où s'exprime un amour longtemps contrarié, mais maintenant triomphant. Pour l'expression de sentiments analogues l'on usera toujours et nécessairement d'un mouvement semblable, et Mathô dans sa tente, aux pieds de Salammbô, ne saurait exhaler son désir en paroles sèches et précipitées.

1. Cf. par exemple : *R. B.*, v. 34, 37 et 39.
2. Cf., *Andr.*, toute la déclamation de A, ainsi que pour les autres sujets, la valeur donnée à certains mots : v. 2, *du moins*; v. 4, *crime*; v. 5, *juste*; v. 16, *héros*; v. 17, *épouse* ;
3. L'illettrée α a elle-même noté la différence.

La voix dispose donc, par le seul jeu des durées, de moyens peut-être un peu minces, mais du moins certains, de traduire les dispositions affectives. On peut, sans doute, reprocher à l'instrument de posséder des ressources indigentes et d'être quelque peu rudimentaire. On peut lui dénier encore la souplesse et la sensibilité. Aussi bien lui reconnaissons-nous tous ces défauts, par l'impossibilité où l'on est de graduer exactement le temps selon le sens, de le mesurer avec précision par rapport aux textes. La richesse limitée des valeurs temporelles s'accuse encore si l'on réfléchit que l'écart moyen de ces valeurs dépasse à peine deux secondes, et la musique d'ailleurs connaît des mouvements plus variés, réglés au besoin d'après le métronome, de telle sorte qu'un *allegretto* pourra toujours se distinguer d'un *allegro*, un *vivace* d'un *presto*. En poésie rien de pareil ; la parole n'est guère capable que de trois allures : vive, modérée et lente, et le sujet parlant discerne assez peu les intermédiaires. On ne saurait en effet prétendre d'avance que dans l'échelle des sentiments l'orgueil par exemple réclamera une vitesse moyenne de 3″ par vers, et la majesté une vitesse moyenne de 3″ 10. Il est bien évident qu'il y aura confusion et divergences selon les déclamations.

Telle qu'elle est cependant, par le ralentissement ou l'accélération du débit et surtout par les brusques contrastes qu'elle ménage, la durée suffit à rendre des nuances de sens et des états d'âme. Malgré toutes ses insuffisances elle est un élément important de l'esthétique du vers : elle fait de la beauté.

V

GÉNÉRALITÉS SUR LA HAUTEUR MUSICALE

« L'organe de la voix, dit Cicéron, produit et doit produire des sons aigus et graves, vifs et lents, hauts et bas ; ce sont pour l'orateur comme les couleurs qui servent aux peintres pour varier leurs tableaux. » Fénelon juge à peu près de même ; il estime que « la diction est une espèce de musique et que toute sa beauté consiste dans la variété des tons qui haussent ou qui baissent, selon les choses qu'ils doivent exprimer ». Nous nous proposons donc, comme pour la durée, et dans une série de chapitres parallèles, d'étudier le rôle de la hauteur musicale dans la déclamation de l'alexandrin.

L'élément principal du vers en est, comme on sait, la syllabe. Nous aurons donc à rechercher quelles sont les plus aiguës et quelles sont les plus graves, s'il existe en français un accent musical, si les élévations de la voix sont seulement liées à l'expression de certains sentiments ou si elles sont conditionnées par certaines constructions grammaticales. Ce sont là autant de problèmes dont nous essaierons de présenter la solution.

Cependant ici encore notre enquête risquerait de nous entraîner à des explications inexactes et à des conclusions fausses, si dès le début nous empruntions nos exemples à la poésie. Dans ce langage particulièrement soutenu et nuancé, les phénomènes sont naturellement complexes et se modifient selon le degré d'émotion ou d'éloquence inhérent au texte déclamé.

La syllabe elle-même résulte souvent de la combinaison de plusieurs sons. Il importe par conséquent de distinguer soigneusement les articulations, consonnes et voyelles, qui la constituent. Nous examinerons donc ces divers éléments à l'état isolé et nous observerons selon quels rapports ils s'unissent. Alors seulement nous passerons au mot, puis à la phrase. Comme pour la durée, nous remonterons des faits les plus simples à ceux qui le sont moins, et si nous ne procédons qu'avec lenteur, ce sera du moins en toute certitude.

Le français le plus vulgaire nous servira de point de départ. Nous utiliserons, comme nous l'avons déjà fait, des formations factices afin de mieux dégager les lois générales ; nous nous inspirerons des modèles fournis par M. l'abbé Rousselot dans l'important volume qu'il a consacré à son patois [1], et nous tirerons parti le plus possible des tracés que nous avons déjà étudiés dans le chapitre préliminaire où nous avons traité des valeurs temporelles. Il sera facile ensuite d'exposer selon quelles conditions la hauteur musicale évolue dans le vers, quand on aura noté et commenté les aspects divers qu'elle revêt dans la prononciation la plus courante.

Il n'y a pas eu d'étude sérieuse avant les travaux qu'a produits la phonétique expérimentale.

Sans doute quelques psycho-physiciens ont abordé la question, mais ils ne l'ont fait que d'une manière fugitive et sans beaucoup de détails.

1. Abbé Rousselot, *Les modifications phonétiques du langage étudiées dans le patois d'une famille de Cellefrouin.*

Du côté des linguistes, l'abstention est presque de règle, et il semble que les variations d'acuité aient été considérées comme de nul intérêt dans l'étude des langues, sauf quand ces variations ont une importance au point de vue du sens, comme c'est le cas pour certains idiomes d'Asie. Et c'est à M. l'abbé Rousselot que revient l'honneur de recherches exactes dont il a consigné les résultats soit dans sa thèse, soit dans son *Précis de prononciation française*, soit surtout dans ses *Principes de phonétique expérimentale*.

Ceux qui l'ont précédé ou bien n'avaient pas l'éducation nécessaire ou bien se sont bornés à des constatations superficielles : tous, sauf les psycho-physiciens, manquaient d'instruments. Becq de Fouquières, par ailleurs excellent critique, a bien mal rencontré le jour où par hasard il voulut traiter de la hauteur musicale en français : il la confondit tout simplement avec le timbre. « Dans le mot *bondir*, écrit-il, la syllabe *dir* est frappée de l'accent tonique et elle est musicalement plus élevée que la syllabe *bon* ; mais dans le mot *dirout*, la syllabe frappée de l'accent tonique est *rout*, et elle est, au contraire, plus basse musicalement que la syllabe *di*. » La confusion de ses idées éclate encore dans ces lignes : « Quant aux sons eux-mêmes et à leur hauteur musicale, la langue grecque, comme aujourd'hui la langue italienne, avait plus d'éclat et de sonorité que la langue française, qui, aux voyelles claires et pures, a ajouté toute une série de voyelles assourdies par la nasale et une voyelle muette [1]. »

Au XVIIIe siècle, quelques esprits curieux avaient aussi tenté de présenter un système d'ensemble sur les faits que nous aurons à définir. Sans commettre la même erreur que Becq de Fouquières, ils n'avaient guère été plus heureux. Ils n'ont en effet abouti qu'à des conclusions purement négatives, et les déclarations de l'abbé d'Olivet, de J.-J. Rousseau et de l'abbé Batteux sont fort peu satisfaisantes. Nous aurons à les rappeler au cours de ce chapitre.

Aujourd'hui les ouvrages scolaires, si fâcheusement prolixes en ce qui concerne la durée, sont absolument muets sur les phénomènes d'acuité. Mais les phonéticiens modernes, tels que M. Paul Passy en France, MM. Viëtor, Sievers et Beyer [2] en Allemagne, ont essayé d'apporter quelques précisions. Nous allons essayer de résumer leur théorie dans ses traits essentiels, ce qui sera facile, car elle se présente partout avec des caractères identiques. Le seul reproche qu'on puisse d'ailleurs lui adresser, c'est qu'elle se contente trop volontiers de constatations sommaires et qu'elle ne descend pas suffisamment dans le détail des faits.

Tous ces auteurs remarquent qu'il y a une différence capitale entre le chant et la prononciation courante, à savoir que le premier se compose de sons tenus, tandis que, dans la parole ordinaire, la hauteur se modifie selon des variations insensibles, extrêmement nuancées, sans qu'il y ait passage subit d'un ton à l'autre. Mais les élévations et les abaissements de la voix sont seulement notés quand ils traduisent certains états affectifs nettement caractérisés, comme l'admiration ou l'étonnement, et quand ils paraissent attachés à telles formes de phrase, comme l'interrogation ou l'exclamation. Toutes les observations s'appliquent à quelques courtes propositions pour lesquelles on indique si l'acuité, à la fin de chacune, augmente ou diminue. La classification très simple est celle-ci [3] : ton monotone (—), ascendant (/), descendant (\ ), ascendant-descendant (∧), descendant-ascendant (∨) : « Doppelt steigender oder doppelt fallender Ton, ajoute Sievers, bei dem die Silbe zwei steigende oder zwei fallende Töne enthält, lässt sich zwar bilden, ist mir aber nicht aus der Erfahrung bekannt. »

Examinons d'abord les voyelles.

Il est évident qu'elles ne se distinguent pas, dans les limites ordinaires de la voix, par une hauteur musicale propre à chacune d'elles. L'*a* peut en effet, aussi bien que l'*i*, être émis sur le la_3, et n'importe quelle partition d'opéra suffirait à le prouver. Il est non moins évident que dans la parole courante les articulations isolées prononcées successivement peuvent être attaquées selon des tons variables, que si deux *á* séparés par un court silence se suivent, comme dans l'exclamation *ah! ah!*, le premier pourra représenter un sol_2 par exemple, et le second un *la* ou inversement. Force nous a donc été, ici comme au cours de tout ce chapitre, de renoncer au procédé des moyennes que nous avions adopté pour la durée. Au lieu également d'analyser tous nos tracés, nous nous sommes bornés à une centaine d'inscriptions, cinq pour chaque timbre.

1. Becq de Fouquières, *Traité de diction*, p. 51-58.
2. M. Viëtor, *Elemente der Phonetik und Orthoepie* (2e édit., 1887) ; Sievers, *Grundzüge der Phonetik* (1885) ; P. Passy, *Les sons du français* (4e édit., 1895) ; Beyer, *Französische Phonetik* (2e édit., 1897). Il faut ajouter : Nyrop, *Manuel phonétique du français parlé* (traduction Philipot).
3. Sievers, *op. cit.*, p. 201 ; Beyer, *op. cit.*, p. 130 ; Viëtor, *op. cit.*, p. 208.

Autre remarque encore. L'examen du graphique, indépendamment de toute mensuration exacte, montre que la hauteur d'une articulation varie, alors même qu'elle laisse à l'oreille l'impression d'une note tenue (fig. 24). Des évaluations exactes rendent le fait encore plus manifeste et permettent de découvrir des nuances infiniment délicates. M. l'abbé Rigal [1], au cours d'une enquête minutieuse, a relevé pour un *u* les variations suivantes où les chiffres indiquent des vibrations doubles : 120-130-132-140-132-140-132-143-130-134-130-132-134-132-134-130.

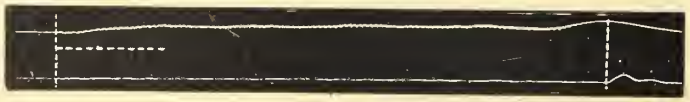


Fig. 24. — Dans la voyelle dont je donne le tracé, j'ai souligné d'une ligne pointillée horizontale la période de moindre acuité. On peut y reconnaître à l'œil un certain nombre de longues vibrations.

Nous nous sommes contenté de partager la voyelle en tranches successives de 5^{cs} et nous indiquons pour chaque tranche l'acuité constatée, cette fois en vibrations simples. Nous avons déterminé ces types :

I^{a}	*à*	(43^{cs})	— 360-380-400-400-400-420-420-400
I^{b}	*á*	(40^{cs})	— 360-400-380-380-380-360-360-360
I^{c}	*ã*	(32^{cs})	— 360-380-420-400-400-400
II^{a}	*ȁ*	(34^{cs})	— 360-360-360-340-320-360-380
II^{b}	*í*	(32^{cs})	— 400-360-400-400-400-420
II^{c}	*ì*	(29^{cs})	— 420-400-400-400-400-420
II^{d}	*ú*	(35^{cs})	— 360-360-360-360-340-340-360
III	*ã*	(38^{cs})	— 360-400-380-380-380-400-400
IV	*e*	(33^{cs})	— 360-380-380-360-360--380-320
V	*ã*	(34^{cs})	— 360-360-400-400-400-400-420
VI	*e*	(31^{cs})	— 400-400-380-360-340-340
VII	*ú*	(36^{cs})	— 360-360-360-360-360-360-340

Il est probable que des inscriptions plus nombreuses auraient fait apparaître d'autres variations, mais nous avons dû nous limiter : ces variations, qui restent possibles, seraient en tous cas très rares.

La succession grave-aiguë-grave (I^{abc}) est de beaucoup la plus fréquente : nous l'avons rencontrée 69 fois sur 100. Il faut faire cependant observer que la période d'acuité peut être plus ou moins étendue, se maintenir également sur plusieurs demi-dixièmes de seconde dans une continuité monotone (I^{a}), ou n'être seulement qu'une brève élévation (I^{b}). L'élévation peut d'ailleurs trouver place soit dès la deuxième tranche, soit seulement dans les tranches qui précèdent immédiatement la dernière, soit enfin au milieu de la voyelle : l'on peut comparer à ce sujet les exemples I^{a}, I^{b}, I^{c}. L'acuité, dans cette classe, parcourt donc une espèce de courbe dont les deux extrémités sont plus ou moins graves, mais n'ont pas besoin de l'être semblablement.

Cependant il y a d'autres types : les successions aiguë-grave-aiguë, inverse de la précédente (II^{abcd}, 5 exemples); grave-aiguë-grave-aiguë, le « doppelt steigender Ton » de Sievers (III, 2 exemples); grave-aiguë-grave-aiguë-grave (IV, 2 exemples); grave-aiguë (V, 20 exemples); aiguë-grave

1. Cité par M. l'abbé Rousselot, *Principes*, p. 830.

(VI, 2 exemples); monotone-grave (VII, 2 exemples). Toutes ces combinaisons peuvent présenter, comme on le constate par le précédent tableau, des périodes plus ou moins étendues où la voix reste à peu près stable. Une analyse plus exacte permettrait sans doute de déterminer des variations plus nuancées. Ces mesures, quelque grossières qu'elles soient, sont toutefois d'une sensibilité suffisante, et nos observations concordent dans l'ensemble avec celles de M. l'abbé Rousselot [1].

Que faut-il retenir de cette enquête ? D'abord que la hauteur musicale d'un son n'est jamais constante et que, là même où elle paraît se maintenir sans changement pendant plusieurs demi-dixièmes de seconde, des évaluations plus exactes feraient apparaître de très légers écarts d'acuité. On peut cependant admettre, si l'on renonce à raffiner sur le détail, qu'il se rencontre toujours un certain point où la hauteur reste à peu près égale. Ce point, pour l'*ú* de M. Rigal, serait l'espace compris à partir du septième chiffre jusqu'au dernier. Disons aussi que nos calculs, malgré leur imperfection, permettent d'exclure l'hypothèse d'une voyelle, du moins à l'état libre, qui serait absolument monotone, car la voix ne peut émettre une note aussi stable que celle produite par un diapason.

Ce n'est point tout. Une voyelle isolée n'hésite guère, d'après les exemples donnés plus haut, qu'entre deux formes principales dont la seconde est trois fois plus fréquente que la première : elle peut aller du grave à l'aigu et y demeurer ou bien suivre la même modulation pour revenir ensuite au grave. En d'autres termes, il y a un affaiblissement général de l'acuité au début et assez souvent à la fin de la voyelle ; la hauteur maxima a tendance à s'établir à l'intérieur de la période musicale, jamais à l'attaque, plus rarement au moment où le son va s'éteindre. Il est inutile d'ajouter que les modifications d'acuité sont insensibles et non aussi brusques que nos chiffres pourraient le faire croire, enfin que toute autre voix, celle d'une basse ou d'un soprano, procéderait de façon identique : le registre seul serait changé.

Mais comment les voyelles se comportent-elles dans les mots ? Deux voyelles placées l'une au commencement, l'autre à la fin d'un mot, sont-elles semblables, manifestent-elles des variations qui ne sont soumises à aucune loi, ou peut-on déterminer un rapport quelconque entre la première et la seconde ?

Nous avons eu recours aux groupes artificiels que nous avons déjà utilisés pour l'examen de la durée : *àtà, átá, átà, àtá, ètè, été, été, ètè, òtò, ótó, ótò, òtó, ètè, été, ètè, ètè*. On sait qu'ils ont été combinés pour permettre de discuter l'opinion soutenue par les théoriciens, opinion selon laquelle le timbre exerce une influence sur la valeur temporelle des sons. Mais pour la hauteur musicale, cette extrême variété de voyelles n'est pas nécessaire, puisqu'il est évident que l'acuité est indépendante du timbre. Aussi bien faut-il considérer toutes les combinaisons qu'on va citer comme équivalentes d'une combinaison uniforme et neutre *ata*, sans attacher d'importance à la sonorité particulière des éléments composants. Les analyses ont porté sur 90 graphiques, et les exemples ont été prononcés, lors de l'inscription, comme des mots qui seraient incorporés à une phrase, mais qui n'en constitueraient point la fin.

Le sort de la première voyelle et celui de la seconde doivent être considérés séparément. La première revêt les formes ci-dessous, et les chiffres indiquent la hauteur de tranches successives dont chacune a duré 5^{cs} :

I *ètè* — 400-440-440 — (grave-aiguë)
II *ètè* — 560-600-580 — (grave-aiguë-grave)
III *été* — 480-480-460 — (aiguë-grave)
IV *ètè* — 560-560-560 — (monotone)

J'ai rencontré 39 exemples de la première succession (I), 21 de la seconde (II), 9 de la troisième (III), 21 de la quatrième (IV). En réalité, ces résultats ne sont dus qu'à l'insuffisance de mes évaluations, et les types III et IV se ramènent aux deux premiers. A mesure, en effet, que la

1. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1090. La terminologie de M. l'abbé Rousselot est un peu différente de la nôtre ; les résultats sont les mêmes.

voyelle devient plus courte, le temps de préparation dont elle a besoin pour atteindre sa hauteur maxima se réduit considérablement ; c'est l'affaire d'une ou deux vibrations qui ont des chances de ne pas laisser de traces dans mes calculs, puisque je n'ai pas tenu compte des fractions minimes mesurées par mon compas.

Si donc l'on admet cette correction, — et il faut l'admettre — la première voyelle d'une formation dissyllabique va du grave à l'aigu et s'y maintient, ou bien suit la même modulation pour revenir ensuite au grave. En d'autres termes, il y a souvent, mais non d'une façon constante, abaissement de l'acuité devant la consonne subséquente. La cause en est dans un relâchement du larynx qui se produit généralement sur cette consonne et qui se prépare avant qu'elle soit articulée. Le fait a déjà été noté par M. l'abbé Rousselot [1].

La seconde voyelle à son tour revêt ces formes :

I *átá* — 360-360-360-360-380 (grave-aiguë)
II *àtá* — 560-600-600-580 (grave-aiguë-grave)
III *ètè* — 640-620-520-360 (aiguë-grave)

J'ai rencontré 76 exemples de la première succession (I), 6 de la seconde (II), 8 de la troisième (III). On ne peut cependant tirer aucun argument de ces fréquences, car d'autres expériences montrent que la disposition des hauteurs musicales dans les syllabes finales varie avec l'expression. Il suffit de retenir que l'acuité maxima peut s'établir soit au début, soit à la fin, soit sur une des tranches intérieures de la voyelle terminale. L'influence de la consonne antécédente se manifeste souvent, au point de contact, par un léger abaissement de la voix. Il faut noter pour ces exemples, comme pour la série qui précède, qu'une note peut être maintenue sans grandes variations pendant plusieurs demi-dixièmes de seconde.

Si l'on passe enfin à la question du rapport dans lequel se trouvent la première et la seconde voyelle, on constate, pour tous les graphiques analysés, que la seconde est plus haute que la première. Cette règle, dans les conditions de déclamation signalées, est absolue [2]. Le registre, il est vrai, peut changer ; il peut être grave :

átá — *á* *t* *á*
320-320 360-360-360-360-380
o

ou aigu :

ètè — *è* *t* *è*
540-560-560 500-620-620-700
o

mais la relation est toujours la même : l'acuité, comme la durée, se détermine par comparaison.

Poursuivons cependant notre enquête. Nous venons de constater que la voyelle finale d'une formation artificielle dissyllabique est musicalement plus élevée que celle dont elle est précédée. Il nous faut maintenant rechercher si, pour les voyelles composantes de groupements plus étendus, il y a également progression de hauteur. Si l'on préfère une autre formule, la seconde voyelle est-elle moins grave que la première, la troisième que la seconde, et certaines d'entre elles présentent-elles régulièrement un accident d'acuité selon la place qu'elles occupent ?

Nous avons ici utilisé les combinaisons *ata*, *atata*, *atatata* ; elles ont été traitées dans la prononciation comme si elles ne constituaient pas une

1. Abbé Rousselot, *Modifications phonétiques*, p. 141.
2. A moins que la voyelle finale, comme nous le montrerons, ne soit un *e* muet (*œ*).

fin de phrase. Voici les chiffres obtenus par une seule série d'expériences, les autres séries lui étant identiques, sauf que l'élévation de la voix peut affecter indifféremment l'une ou l'autre des tranches déterminées :

Ata	—	*a*	*t*	*a*				
		360-360-340		380-400-400-400-420 ○				
Atata	—	*a*	*t*	*a*	*t*	*a*		
		320-340		360-360		380-400-400-420 ○		
Atatata	—	*a*	*t*	*a*	*t*	*a*	*t*	*a*
		340-360		380-380		420-440		480-460-280-240 ○

On voit que les accidents de hauteur musicale, à l'intérieur des formations qui dépassent trois syllabes, ne sont pas absolument nécessaires, et que, dans les conditions de déclamation signalées, la dernière voyelle est la seule qui soit *forcément* affectée d'une acuité plus considérable que les autres. Dans les exemples qui précèdent il y a progression mélodique de la première syllabe à la finale, et cette progression n'est pas troublée par la consonne sourde qui sépare les éléments vocaliques. Enfin, à mesure que le groupe s'allonge, les voyelles médianes, à cause de leur faible durée, tendent à présenter des variations de moins en moins importantes; il arrive que la hauteur se maintienne dans chacune sans fléchissement sensible du commencement jusqu'à la fin.

Les généralités qui concernent les voyelles une fois écartées, et sauf les observations complémentaires qui s'imposeront au cours des expériences prochaines, nous pouvons maintenant passer à l'étude des consonnes. Nous avons encore eu recours ici à des groupes artificiels : *apa*, *apapa*, *apapapa*, *afa*, *afafa*, etc... dont le seul élément inconnu est la consonne. Nous rappelons que l'enregistrement en a été fait dans une séance unique, sans emphase, et sous les mêmes conditions de déclamation que précédemment. Les consonnes sourdes, quoique leur acuité n'ait pu être analysée, ont cependant été conservées dans le tableau qui va suivre; il fallait en effet établir que les consonnes sourdes se comportent comme les sonores et qu'elles ont la même influence sur la voyelle, sans distinction de qualité.

Quoique les analyses aient porté sur plusieurs séries d'inscriptions, on se contentera d'en transcrire une seule. Il suffit de faire observer que chacun des phénomènes que nous rencontrerons est représentatif de bien d'autres, et que ce qui s'est passé pour une combinaison comme *alala* peut se constater à nouveau dans *azaza* par exemple, ou dans toute formation analogue qu'on peut imaginer.

Voici les résultats obtenus :

	V I	C. I	V. II	C. II	V. III	C. III	V. IV
ata	320-320		360-360-360-360-380 ○				
atata	320-340		360-360		380-400-400-420 ○		
atatata	340-360		380-380		420-440		480-460-280-240 ○

	V. I	C. I	V. II	C. II	V. III	C. III	V. IV
ada	300-320	280-280	300-320-320-340-360 ○				
adada	300-340-320	300-320	320-320-300	300-320	400-400-400-420-460 ○		
adadada	320-340	320-320	300-340	320-320	320-360	340-340	360-360-360-400 ○
apa	340-340		380-380-380-380-420 ○				
apapa	340-340		360-360		400-400-400-420 ○		
apapapa	360-360		400-400		440-440		480-400-480-360 ○
aba	480-600-580	540-460	580-660-620-600 ○				
ababa	460-520	520-500	620-620	540-540	660-660-660-680 ○		
abababa	480-560	560-540	680-680 ●	560-520	620-620	580-580	640-580-520-380-300-260 ○
afa	480-560-600		600-640-660-680-720 ○				
afafa	500-540-560		600-640		620-680-740-800 ○		
afafafa	480-560-600		640-640		640-620		660-620-620-540-300 ○
ava	480-540-600	520-500	600-640-660-680-720 ○				
avava	500-540-560	540-540	600-640	520-520	620-680-740-800 ○		
avavava	480-560-600	580	640-640	560	640-620	560-560	680-660-420-360 ○
asa	360-380-360		420-420-420-440 ○				
asasa	340-340		360-360		400-400-400-420 ○		

	V. I	C. I	V. II	C. II	V. III	C. III	V. IV
asasasa	360-360		400-400		440-440		480-400-280-240 ○
aza	380-440-500	480-440-440	560-600-760-700 ○				
azaza	400-460	440-440	540-540	460-460	580-600-620-640-600 ○		
azazaza	440-520-560	500-500	540-540	480-480	520-560	520-520	520-600-580-540-300 ○
aka	340-360-320		460-480-460-380 ○				
akaka	340-320		340-340		380-360-320-280 ○		
akakaka	340-340		340-340		340-360		400-380-360-280 ○
aga	480-520-540	520-500-480	600-600-700-420 ○				
agaga	460-520	500-480	580-580	500-480	580-640-620-620 ○		
agagaga	480-540	520-500	580-580	480-480	580-580	460-480	620-580-520-320 ○
aɛa	320-360-320		420-400-380-320-260 ○				
aɛaɛa	340-320		340-340		360-320-300-260 ○		
aɛaɛaɛa	320-320		320-340 ●		320-320		360-340-320-240 ○
aja	440-520-540	440-380-440	560-620-680-720 ○				
ajaja	400-480	440-440	520-520	460-480	600-600-620-660 ○		
ajajaja	440-520	500-480	580-560 ●	480-480	560-560	500-500	620-480-420-340 ○
ana	440-460	480-460-480	500-420-280 ○				

	V. I	C. I	V. II	C. II	V. III	C. III	V. IV
anana	380-400	440-440	480-480	480-480	500-400-320 ○		
ananana	400-420	460-460	480-500	500-480	500-500	500-480	520-320-260 ○
aŋa	360-420-500	500-500	520-440-320-280 ○				
aŋaŋa	360-400-460	480	500-500	500	520-420-300-280 ○		
aŋaŋaŋa	340-400-480	480-480	500-500	500	500-500	480-480	520-400-340-300 ○
ama	400-440-480	480-480	580-600-600-620-700 ○				
amama	440-480-500	480-480	500-520	500-520	600-620-620-720 ○		
amamama	480-540-560	560-560	560-580 ●	560-560	560-560	540-560	600-560-480-360 ○
ala	380-440-500	480-440-440	540-600-760-700 ○				
alala	400-480-460	440-440	560-520	480-480	560-600-600-660 ○		
alalala	440-500-500	500-500	540-540	480-480	540-540	500-500	580-600-560-420-300 ○
ara	440-540-500	480-520	600-640-680-740 ○				
arara	440-480	480-480	540-540	520-520	600-600-600-720 ○		
ararara	500-540-580	560-560	600-600	540-560	600-600	580-580	620-580-440-320 ○

Ces chiffres sont intéressants. Ils confirment au point de vue des voyelles les résultats précédents : abaissement fréquent de l'acuité au contact de la consonne subséquente, surtout au début du groupe; variété dans la modulation, surtout quand le son se prolonge; relativité de la hauteur maxima qui, loin d'être absolue, se détermine seulement par comparaison; place régulière de cette hauteur maxima qui affecte toujours la dernière voyelle de la combinaison inscrite. Ajoutons encore qu'il y a progression mélodique, en un point quelconque de leur durée, de la première voyelle à la

dernière, sauf quelques exceptions que nous aurons à commenter, et que l'articulation subit d'autant moins de variations que sa valeur temporelle est plus réduite.

Les consonnes surtout doivent nous retenir, car elles sont un élément nouveau. Dans les syllabes intérieures, celles qui sont sonores ont quelquefois la même acuité que la voyelle conjointe ; nous n'avons pas ici d'exemple qu'elles l'emportent sur cette voyelle, et si les vers enregistrés présentent quelques cas aberrants, c'est là un phénomène d'une extrême rareté. Très fréquemment au contraire, par suite du relâchement déjà signalé du larynx, elles sont moins hautes que les voyelles dont elles sont encadrées. L'abaissement de la voix se prépare souvent sur la voyelle qui précède, atteint son maximum sur le début ou le milieu de la consonne pour disparaître parfois au contact de l'articulation vocalique suivante. L'affaissement que nous constatons est commun à toutes les sonores, quelles qu'elles soient; d'autre part sonores et sourdes indistinctement, qu'il s'agisse d'occlusives ou de nasales, de liquides ou de spirantes, exercent la même influence sur la voyelle antécédente.

D'autres remarques sont encore nécessaires. Des successions comme *avava*, *avavava* prouvent que la consonne n'est pas un facteur indispensable de la progression musicale, et que, dans des groupes trisyllabiques ou quadrisyllabiques, la consonne dernière ou pénultième peut marquer un fléchissement par rapport à celle qui précède, sans que la formation étudiée perde dans son ensemble les caractères que nous lui avons reconnus. En d'autres termes la progression musicale qui s'établit du début à la fin d'une combinaison artificielle polysyllabique se fait par les voyelles, auxquelles les autres articulations sont seulement égales ou inférieures en acuité. Ces dernières articulations, dans la mesure que nous venons d'indiquer, peuvent donc être définies comme indifférentes : toutefois, dans la syllabe finale, la voyelle présente presque toujours une hauteur non point égale, mais supérieure à celle de la consonne.

On peut s'étonner que dans notre tableau les modulations consonantiques soient assez restreintes. Il faut en chercher la cause uniquement dans la faiblesse des durées. Si nous analysons en effet les combinaisons *adda*, *azza*, *arra*, *alla*, *amma*, *anna*, nous obtenons les chiffres ci-dessous :

	V. I	C D	V. II
adda	380-400-380	380-360-360-360-380	440-480-460-460 ○
azza	380-400	380-360-340-340-360-360	460-460-440 ○
arra	440-460-460	460-460-440-440	440-460-480 ○
alla	400-460-440	440-420-400-440-460	480-460-460 ○
amma	400-400	400-400-440-440-460	520-520-480 ○
anna	400-400	380-400-420-440-440	500-500-500 ○

La consonne peut donc être soumise à des variations analogues à celles de la voyelle, sauf qu'elle présente une zone de dépression soit à son début, soit en son milieu, très rarement dans les tranches qui avoisinent la voyelle subséquente. Mais pour que ces variations soient sensibles, il faut que la valeur temporelle de l'articulation soit relativement considérable, ce qui n'est presque jamais le cas, qu'il s'agisse des groupements artificiels enregistrés ou des mots que nous analyserons plus loin. Si l'on aime mieux, consonnes et voyelles obéissent à la même loi : elles présentent des modulations d'autant plus nuancées qu'elles sont plus longues, et tendent à la stabilité quand elles sont courtes. La consonne en position initiale, dans les formations où elle est moins brève que la voyelle conjointe, peut par conséquent évoluer dans son acuité plus que cette dernière. Nous n'en donnerons qu'un seul exemple, en indiquant pour chaque son la durée (D) et la hauteur musicale (H M) :

		C. I	V. I	C. II	V. II
jaja	D	17	9	12	18
	H. M.	360-340-360	400-400	340-340	600-640-680 ○

Ces observations faites, il est maintenant aisé de passer à l'examen de la syllabe : il n'est besoin que de se reporter au tableau fourni pour les groupes *ata, atata, atatata, ada, adada,* etc... Les faits intéressants ressortent des chiffres.

Ce qu'il faut retenir en premier lieu, c'est que la voyelle seule, non la consonne, est l'élément important de la syllabe, puisque la progression des acuités s'établit uniquement par les articulations vocaliques, et que par conséquent il y a parallélisme absolu entre les durées et les hauteurs. En effet, au point de vue du temps et dans une déclamation non emphatique, la consonne ne peut être qu'égale (sensiblement) ou inférieure à la voyelle ; de même, au point de vue musical, la consonne ne peut être qu'identique à la voyelle ou plus grave qu'elle.

Si donc nous voulons étudier le rapport des syllabes entre elles dans les combinaisons enregistrées à l'appareil, il n'est point nécessaire de transcrire toutes les mesures prises, il suffira, pour la première voyelle, d'indiquer la note la plus basse, celle sur laquelle se fait le départ de la voix ; puis, pour les autres, l'acuité la plus forte qu'on aura constatée ; enfin, pour la dernière, qui est en même temps la plus longue, deux notes, la plus haute et la plus grave, dont l'ordre suffira à faire apparaître, s'il y a lieu, la forme de la modulation. On procédera de même en ce qui concerne les consonnes, sans qu'il y ait d'exception pour la dernière.

Ainsi le groupe *adadada*, au lieu d'être conservé tel que nous l'avons donné :

a	*d*	*a*	*d*	*a*	*d*	*a*
320-340	320-320	300-340	320-320	320-360	340-340	360-360-360-400 ○

peut être réduit de la manière suivante :

a	*d*	*a*	*d*	*a*	*d*	*a*
320	320	340	320	360	340	360 400 ○

ou, en réunissant les divers éléments syllabiques :

a	*da*	*da*	*da*
320	320 340	320 360	340 360-400 ○

Il n'y aurait même aucun inconvénient à ne point transcrire les consonnes :

a	*da*	*da*	*da*
320	340	360	360-400 ○

La combinaison serait alors analogue à la formation *atatata*, réduite comme ci-dessus, et où la consonne est sourde :

a	*ta*	*ta*	*ta*
340	380	440	480-240 ○

Ces chiffres permettraient de se rendre compte que pour *adadada* la voix, attaquant sur 320 v. s. la première syllabe, a atteint 340 v. s. sur la seconde, 360 sur la troisième, 400 sur la quatrième, et que cette acuité maxima n'est suivie d'aucun fléchissement de la hauteur. De même, pour *apapapa*, la voix attaquant sur 340 v. s. la première syllabe, a atteint 380 v. s. sur la seconde, 440 sur la troisième, 480 sur la quatrième pour s'abaisser à la fin de celle-ci sur un ton beaucoup plus grave. Dans les deux cas la ligne mélodique est suffisamment indiquée; on constate que la syllabe finale est la plus aiguë du groupe et qu'une progression musicale s'établit de la première à la dernière.

Cependant cette progression peut être interrompue. Dans les groupements étendus, conformément à ce qui se passe pour la durée et si l'on prend pour point de départ la finale, il tend à s'établir un mouvement ondulatoire qui frappe d'une forte acuité, de deux en deux, les syllabes qui précèdent la dernière. Cette disposition n'a rien d'obligatoire, et dans la série inscrite nous n'en avons rencontré que quatre exemples : *abababa*, *aɛaɛaɛa*, *ajajaja*, *amamama*. Toutefois ces groupes ne peuvent être traduits que par le schéma •●•○, au lieu du schéma •••○ qui convient aux autres combinaisons. Ces quatre cas particuliers, si l'on y prend bien garde, posent en somme la question du rythme alternant ou iambique, question que nous nous réservons d'examiner en son lieu et place. Ajoutons enfin que l'accent d'acuité secondaire, au vu du tracé, peut n'être concomitant d'aucun accident temporel analogue.

*
* *

Il est cependant évident qu'une formation factice comme *ata* ne doit pas se comporter d'une façon bien différente d'un mot français réel. Il nous faut donc maintenant nous efforcer de définir les lois de hauteur musicale auxquelles obéissent les termes de la langue courante, et chercher s'ils présentent les mêmes caractères que les combinaisons déjà examinées.

Ici encore nous nous sommes servi des mots que nous avons déjà utilisés pour le calcul des durées. Nous rappellerons quels ils sont : *ramás* (ramasse), *ramásé* (ramasser), *ãkaj* (encage), *ãkajé* (encagé), *balãs* (balance), *balãsé* (balancé), *ãpl* (ample), *ãplèr* (ampleur), *ãplifyé* (amplifier), *ãplifikasyõ* (amplification), *ba* (bat), *batáy* (bataille), *batayõ* (bataillon), *kót* (côte), *kótyé* (côtier), *kótwayé* (côtoyer), *som* (somme), *someỳ* (sommeil), *someyé* (sommeiller). Tous ont été prononcés dans les mêmes conditions de déclamation que les groupes artificiels analysés plus haut, c'est-à-dire comme des mots qui seraient incorporés à une phrase, mais qui n'en constitueraient point la fin. On a dressé ce tableau des hauteurs musicales en transcrivant entre parenthèses les consonnes sourdes auxquelles les chiffres ne s'appliquent pas.

	r	*a*	*m*	*á(s)*			
ramás	320-320	340-340	360-360	400-420-420-480-460 ○			
	r	*a*	*m*	*á*	*(s)é*		
ramásé	340	380-400	380-400	380-400	440-440-440-480 ○		
	ã	*(k)a*	*j*				
ãkaj	340-380-360	440-480-480-480-500 ○	480-480-380				

	ã	*(k)a*	*j*	*é*			
ãkajé	320-320-320	400-400-400	340-360	420-440-460-480 ○			
	b	*a*	*l*	*ã(s)*			
balãs	320-320-320	360-360-360	360-400	440-480-480-500-500 ○			
	b	*a*	*l*	*ã*	*(s)é*		
balãsé	300-300-300	360-360	360	360-360-360	440-460-480-400 ○		
	ã	*(p)l*					
ãpl	460-480-480-440-440-380 ○	280-280					
	ã	*(p)l*	*æ*	*r*			
ãplèr	340-380-400-380	480-480	520-460-440-400-360 ○	300-280			
	ã	*(p)l*	*i*	*(f)y*	*é*		
ãplifyé	340-340	360	380-380	520	520-400-320 ○		
	ã	*(p)l*	*i*	*(f)i*	*(k)a*	*(s)y*	*õ*
ãplifikasyõ	380-440	500	500-480	500-440	500-480	500	560-460-340-230 ○
	b	*a*					
ba	300-320-320	440-460-500-400-280 ○					
	b	*a*	*(t)á*	*y*			
batáy	280-280	440-400	540-520-480-380-300 ○	260-240-240			
	b	*a*	*(t)a*	*y*	*õ*		
batayõ	280-280	420	480-480	480	500-400-300-260 ○		
	(k)ó(t)						
kót	540-560-520-440-320 ○						

kótyé	(*k*)*ó*	(*t*)*y*	*é*				
	500-520-500	540-560	600-620-680 ○				
kótwayé	(*k*)*ó*	(*t*)*w*	*a*	*y*	*é*		
	480-480	560	560-560	540-560	600-540-360-280 ○		
som	(*s*)*o*	*m*					
	540-560-580-560	620-580-580 ○					
someỳ	(*s*)*o*	*m*	*è*	*y*			
	520-520	560-580	600-620-620-600 ○	380			
someyé	(*s*)*o*	*m*	*e*	*y*	*é*		
	500-500	520-540	560-560	580	600-560-380-300 ○		

Toutes les règles que nous avons établies se trouvent ici vérifiées. Il n'y a pas de hauteur absolue frappant certaines syllabes, celles qui reçoivent le signe ○ ne sont aiguës que par rapport à celles dont elles sont précédées et l'élévation maxima n'est point proportionnelle à la longueur du mot. L'analyse du graphique indique en outre que, partout, c'est la voyelle qui est l'élément le plus important; les autres articulations lui sont en effet égales ou inférieures en acuité, mais ne l'emportent point sur elle : les exceptions sont assurément très peu fréquentes, et notre tableau n'en présente qu'un seul exemple dans le mot *som*.

D'autre part, si, à l'intérieur des syllabes, on compare les uns aux autres les éléments composants, il y a encore confirmation des résultats obtenus pour les groupements artificiels : abaissement de l'acuité vocalique au contact de la consonne dans les conditions définies, variations musicales d'autant moins sensibles que l'articulation est moins longue.

Cependant, si l'on veut étudier le rapport des syllabes entre elles, il n'est point nécessaire de reproduire toutes les mesures prises. Comme pour les combinaisons factices, il suffit d'indiquer pour la première voyelle la note la plus basse, celle sur laquelle se fait le départ de la voix; puis, pour les autres, l'acuité la plus forte qu'on aura constatée, bref de procéder aux réductions dont nous avons donné l'exemple :

Ainsi le mot *ãkajé*, au lieu d'être conservé tel que nous l'avons transcrit d'abord :

ã	*k*	*a*	*j*	*é*
320-320-320		400-400-400	340-360	420-440-460-480 ○

peut se restreindre aux chiffres suivants :

ã	*k*	*a*	*j*	*é*
320		400	360	420-480 ○

ou, en réunissant les divers éléments syllabiques :

ã	*ka*	*jé*	
320	400	360	420-480
			o

Ces mesures permettent de reconnaître que la voix, partant de 320 v. s. sur la première syllabe, a atteint 400 v. s. sur la seconde, 480 sur la troisième, et que cette acuité maxima n'est suivie d'aucun fléchissement de la hauteur. Si l'on procède de même pour tous les mots enregistrés, on constate plus facilement que dans chacun d'eux il y a progression musicale de la première syllabe à la dernière, sans qu'ici le mouvement ondulatoire rencontré dans quelques groupes artificiels se soit nulle part fait sentir, preuve que l'alternance rythmique n'est pas indispensable.

Cependant l'observation la plus importante est celle-ci : les mots, au point de vue de la syllabe, sont l'équivalent exact des formations factices analogues ; *ramás* est semblable à *ata* (•o), *ãplifyé* à *atata* (••o), comme *ãplifykasyõ* le serait à *atatatata* (••••o). Ainsi la syllabe la plus aiguë est toujours la dernière du mot, du moins dans une prononciation non emphatique et quand il n'y a pas fin de phrase. Si l'on considère que cette dernière syllabe est dans notre langue celle que les grammairiens désignent sous le nom de tonique, on aboutit à cette conclusion qu'*en français, toute syllabe tonique porte l'accent de hauteur musicale,* c'est-à-dire que la voix s'élève sur elle plus que sur les précédentes, selon la loi de relativité que nous avons exposée. La démonstration en avait déjà été faite par M. l'abbé Rousselot [1], tandis que M. Bourdon au contraire, au temps où il procédait sans instruments, s'était montré plus timide : « Nous avouons pourtant, écrivait-il [2], que l'existence d'un tel accent de hauteur sur la dernière syllabe des mots français, laquelle, comme on sait, est généralement le siège de l'accent syllabique d'intensité, peut être contestée. Cet accent, que nous croyons exister, est si peu élevé, qu'il faut la plus grande attention et l'habitude d'observer le phénomène pour le remarquer. »

La question a longtemps préoccupé les philologues et les musiciens. Les grammairiens latins reconnaissent souvent que l'accent, pour nous servir du terme général qu'ils employaient, s'accompagne d'une acuité plus forte, et Denys d'Halicarnasse fixe en grec l'élévation de la voix à une quinte. Ces témoignages de l'antiquité étaient une raison suffisante pour que l'on tentât au XVIIIe siècle de découvrir dans notre langue des phénomènes analogues. Mais, en outre des causes qu'on énumérera plus loin, on se laissa égarer par les dénominations courantes : accent aigu, accent grave, accent circonflexe, signes graphiques qui désignent seulement des différences de timbre, et l'on échoua.

L'abbé Scoppa [3] a résumé les idées de ses prédécesseurs immédiats; tous ont nié que le français pût égaler en beauté le grec ou le latin, parce qu'ils ne pouvaient reconnaître à notre langue un accent fixe qui dans chaque mot fit élever la voix sur une syllabe déterminée. L'abbé d'Olivet dans son *Traité de prosodie* recherche s'il y a des élévations et des abaissements réguliers de hauteur à des places invariables et répond par la négative. « J'ai consulté, dit-il, au défaut des livres, quantité de personnes qui parlent bien : elles sont convenues que notre langue ne connaissait point l'accent prosodique, c'est-à-dire des syllabes qui demandent d'être abaissées ou élevées. » J.-J. Rousseau, dans son *Essai sur l'origine des langues,* appelle *grammatical* l'accent d'acuité et conclut de même : « Nous autres Français croyons avoir ces accents dans notre langue et nous n'en avons pas... ; les langues modernes de l'Europe sont toutes plus ou moins dans le même cas; je n'en excepte pas même l'italienne. » L'abbé Batteux, écrivant ses *Principes de la littérature,* veut prouver que les mots ont des accents avec élévation et abaissement de la voix; il admet que l'accent aigu, signe graphique, détermine une hauteur plus forte, et il accorde que l'acuité ne peut trouver place que sur une seule syllabe de chaque mot, quelque long qu'il soit, mais il ne sait quelle est cette syllabe. C'est selon lui la pénultième, dans *ardeur, fleuri, sommet, maison,* et l'antépénultième dans *pressentiment, admirablement, religion.*

1. Abbé Rousselot, *Précis de prononciation française*, p. 96-99.
2. Bourdon, *Expression des émotions et des tendances dans le langage*, p. 55.
3. Abbé Scoppa, *Des beautés poétiques de toutes les langues, considérées sous le rapport de l'accent et du rythme* (1816).

Ces erreurs des grammairiens sont explicables. L'accent musical est en effet soumis à de certaines instabilités dont on peut cependant rendre compte. Il y en a d'abord une qui ne fait point difficulté. Dans les mots terminés par une syllabe féminine (consonne + *e* muet), c'est la pénultième, non la finale, qui est tonique, et c'est par conséquent sur la pénultième que s'opère l'élévation de la voix. Le phénomène est absolument semblable à celui que nous avons constaté pour la durée. En effet, pour les mots qui figurent dans notre précédent tableau, toutes les fois que l'*e* muet a été prononcé, nous nous trouvons en présence d'un schéma •○• ou ○•.

	r	*a*	*m*	*á*	(*s*)*œ*
ramásœ	320	360-400	380-380	400-420-420-440 ○	300-280
	ã	(*k*)*a*	*j*	*œ*	
ãkajœ	360-360-340	420-440-440-440-460 ○	440-420	380-300	
	b	*a*	*l*	*ã*	(*s*)*œ*
balãsœ	280-300-300	380-360	360-380	400-440-480-460-440 ○	360-320
	ã	(*p*)*l*	*œ*		
ãplœ	440-480-460-320-280 ○	300	280-260		
	(*k*)*ó*	*t*(*œ*)			
kótœ	540-580-480-360 ○	320-260			
	(*s*)*o*	*m*	*œ*		
somœ	560-560-520 ○	400-320	240		

Partout l'*e* muet marque une dépression musicale ; en règle générale et presque absolue [1], il ne peut supporter l'accent d'acuité.

Cependant le traitement de la syllabe féminine n'aurait point à lui seul égaré les grammairiens s'ils ne s'étaient aussi trouvés en présence de faits plus délicats. C'est qu'en effet la règle que nous avons donnée est seulement valable s'il y a suspension [2], et non terminaison du sens. Tout

1. Abbé Rousselot (*Précis de pron. franç.*, p. 99). L'auteur cite cependant un exemple où la syllabe féminine est la plus aiguë du mot. J'ai rencontré dans les vers enregistrés quelques cas semblables, mais très rares.

2. Il faut noter que la suspension est d'autant plus nette que dans la voyelle finale l'acuité maxima est plus éloignée de la consonne. Elle est moins sensible dans la disposition aiguë-grave :

kó	*twa*	*yé*
480	560 560	560 600-540-360-280 ○

mot prononcé dans des conditions de déclamation différentes, c'est-à-dire considéré comme fin de phrase, se comporte autrement. L'accent d'acuité ne coïncide plus alors avec l'accent de durée, mais remonte d'une ou deux syllabes : on conçoit donc que l'abbé Batteux, regardant les mots qu'il transcrit comme indépendants d'un ensemble, n'ait pas abouti à une classification satisfaisante : la hauteur musicale variait selon sa prononciation du moment; chez d'autres elle eût été différente. M. Bourdon [1] a précisé admirablement le phénomène dont il s'agit et nous reproduirons sa formule qui nous paraît excellente : « La cadence mélodique des phrases susceptibles d'en avoir une n'est pas chez tous ni toujours chez le même individu la même. De même que certains suppriment en signant la dernière lettre, d'autres les deux dernières lettres de leur nom, de même en parlant, certains, quand la phrase se termine par une chute de la voix, commencent à laisser tomber la voix sur la dernière syllabe, d'autres sur l'avant-dernière, d'autres plus tôt encore. »

	S. I	S. II	S. III	S. IV	S. V
aba	420 ○	400 380-300			
ababa	460 ○	420 440	400 340-280		
abababa	380	400 440	440 460 ○	380 420-220	
afa	400 ○	360-280			
afafa	400 ○	360	300-240		
afafafa	500	540	560 ○	460-320	
balãsé	360 440 ○	420 400	360-280		
ãplifikasyõ	380	500 500	500	540 ○	460 440-320
batáy	420 480 ○	420-400 360			
batayõ	360 400	440 ○	420 360-280		
kótwayé	500 ○	480 460	420 400-300		
someyé	520	560 600 ○	540 560-260		

Voici donc un petit nombre de groupes artificiels et de mots articulés comme s'ils constituaient une fin de sens. La distribution des hauteurs musicales, on pourra le constater, est celle que nous venons de définir. Nous ne donnons que des chiffres réduits (cf. tableau ci-contre). On peut lire que pour le groupe *abababa* la voix s'élève de 380 v. s. sur la première syllabe, à 440 sur la seconde ; elle atteint son acuité maxima sur la troisième (460) pour s'abaisser sur la finale. Pour le mot *balãsé* le processus est quelque peu différent ; l'acuité maxima se rencontre à l'initiale et l'abaissement se fait par degrés jusqu'à la dernière syllabe.

Il ressort en outre de ce tableau que, si la fin de sens se manifeste par une chute de la hauteur musicale, la voix en s'éteignant ne tombe pas régulièrement sur la même note. D'autre part, elle l'est davantage dans la disposition grave-aiguë :

ra	*ma*	*sé*
340 400	400 400	440-440-440-480 ○

1. Bourdon, *op. cit.*, p. 153.

le rapport des consonnes et des voyelles se modifie après l'accent musical. Nous recherchons donc comment s'opère la descente de l'aigu au grave.

Après une longue série d'inscriptions des mots *redijé* (rédiger) et *la diskordœ* (la discorde), où l'accent chaque fois a remonté d'une syllabe, nous avons reconnu les cas suivants :

A) La terminaison est masculine

	re	*di*	*jé*
1°	240 260	220 340	300 280-200
		O	
2°	240 260	220 340	220 260-240
		O	
3°	260 300	280 360	260 260-280-180
		O	

Dans le premier exemple, la descente se fait d'une façon continue, aussitôt après la syllabe qui porte l'accent musical. Dans le second, la chute s'opère par échelons, la voyelle finale de la dernière syllabe étant plus haute que la consonne qui lui est jointe. Dans la troisième enfin, l'abaissement de la voix a lieu d'une façon analogue, mais la voyelle terminale, après avoir dépassé la hauteur de la consonne antécédente, devient ensuite beaucoup plus grave.

B) La terminaison est féminine

	la	*dis*	*kor*	*dœ*
1°	240 260	220 320	300 180	180 160
		O		
2°	220 240	220 340	260 220	180 220
		O		
3°	260 280	240 380	320 300	300 340
		O		

Dans le premier exemple, le mouvement de descente se continue sur la syllabe féminine par une chute régulière. Dans le second, il y a abaissement de la voix par échelons, la voyelle de chacune des syllabes qui suivent l'accent étant plus haute que la consonne qui lui est jointe. Dans le troisième enfin, il y a un léger relèvement de l'acuité qui se fait sentir sur la syllabe féminine, après que la dépression maxima a atteint la pénultième.

*
* *

Ainsi donc les lois de hauteur musicale sont quelque peu différentes de celles de la durée. Tandis que l'allongement tombe toujours, dans une

prononciation non emphatique, sur la syllabe qu'on appelle tonique, l'accent d'acuité affecte normalement une syllabe dite atone s'il y a fin de sens et par conséquent chute de la voix.

Il nous reste cependant à savoir quels caractères présentent des mots groupés, si l'accent demeure pour chacun d'eux à sa place ordinaire, et s'ils conservent dans un ensemble la physionomie qu'ils ont quand on les articule isolément. D'où la nécessité d'une enquête qui portera d'abord sur des agglomérations réduites pour s'étendre ensuite à des phrases tout entières.

Nous nous sommes encore servi des tracés déjà utilisés dans le chapitre parallèle que nous avons consacré à la durée. Nous avons comparé les mots *avã* (avant), *mezõ* (maison), *lesé* (laissez), *kafé* (café), *aba* (abat), avec les locutions où ils entrent en composition : *avã gardœ* (avant-garde), *avã kurœr* (avant-coureur), *mezõ nœv* (maison neuve), *mezõ superb* (maison superbe), *dus mezõ* (douce maison), *lese pásé* (laissez-passer), *kafe kõsèr* (café-concert), *aba júr* (abat-jour) et nous y avons ajouté d'autres formations où nous avons varié la place des divers éléments : *œ̃ brav-om* (un brave homme), *œ̃-n-om brav* (un homme brave), *œ̃ lur martó* (un lourd marteau), *œ̃ martó lúr* (un marteau lourd), *lœ̃ mãjé* (le manger), *mãje lœ* (mangez-le), *lœ bœé* (le boucher), *bœe-lœ* (bouchez-le). Tantôt on a soutenu la voix à la fin de ces divers mots et locutions, tantôt on a prononcé comme s'il y avait fin de sens. On se contente de reproduire ici deux séries d'expériences, une pour chaque façon d'articuler, en ne donnant que les chiffres strictement nécessaires. On indique en même temps le type rythmique (TR) qui se dégage des hauteurs musicales.

	S. I	S. II	S. III	S. IV	T. R.	S. I	S. II	S. III	S. IV	T. R.
avã	320	300 380-360 o			•o	360 o	320 320-240			o•
mezõ	320 340	340 400-280 o			•o	300 380 o	320 340-220			o•
lesé	300 340	440-240 o			•o	400 480 o	360-200			o•
kafé	320	440-220 o			•o	440 o	380-260			o•
aba	340	320 440-240 o			•o	440 o	360-220			o•
avãgardœ	320	360 400	360 460 360 o	240 260	••o•	460 o	400 380	360 340 300	260 220	o•••
avãkurœr	300	280 400	420	400 480 240 o	•••o	280	320 400	480 o	400 420 240	••o•
mezõ nœv	340 360	360 420	420 480 280 o		••o	300 340	400 440 o	380 320 260		•o•
mezõ superb	300 320	320 400	400	480 280 240 o	•••o	280 320	360 400 o	380	320 280 240	•o••
dus mezõ	300 360	380 420	340 380 300 o		••o	380 o	340 360	320 340-260		o••

	S. I	S. II	S. III	S. IV	T. R.	S. I	S. II	S. III	S. IV	T. R.
lese pásé	300 300	420 ●	400	500-280 ○	•●•○	280 300	400	440 ○	300-200	••○•
kafe kõsèr	360	420	420	480-320 260 ○	•••○	380	400	440 ○	420-320 280	••○•
aba júr	240	320 380	360 480 280 ○		••○	460 ○	400 420	380 300 240		○••
ã̃ brav-om	380	340 380 400	360 440 240 ○		••○	260	300 360 380 ○	320 340 260		•○•
ã̃ nom brav	360	380 400 400	380 400 480 280 ○		••○	300	320 340 360 ○	320 280 200 180		•○•
ã̃ lur martó	360	380 400 400	400 440 440	480-320 ○	•••○	240	260 300 280	300 360 340 ○	280-220	••○•
ã̃ martó lúr	300	360 440 360 ●	420	400 480 200 ○	•●•○	300	340 360 340 ○	320	300 280 220	•○••
lœ mãjé	220 260	360 420	380 480 260 ○		••○	360 400	400 440 ○	400 340-260		•○•
mãje lœ	320 320	340 420	440 500-200 ○		••○	400 460 ○	380 400	360 380-260		○••
lœ̀ bueé	240 240	320 360	540-280 ○		••○	300 320	300 360 ○	260-200		•○•
bueé lœ	280 360	400	420 480-260 ○		••○	340 360	400 ○	340 300-220		•○•

Dans la première série (partie gauche du tableau) il y a partout suspension de la voix. On remarque que dans toutes les agglomérations inscrites, dont la plus étendue il est vrai ne dépasse pas quatre syllabes, c'est la finale qui porte l'accent musical, quel que soit le mot par lequel s'achève la locution enregistrée : il n'y a d'exception que pour la terminaison féminine (*avã gardœ*), conformément aux observations déjà faites. *Mezõ*, quand on l'isole dans la prononciation, a sa dernière syllabe aiguë ; elle ne l'est plus dans *mezõ nàv*, groupe nouveau où la progression musicale, comme la progression temporelle, s'établit de l'initiale à la terminaison, et il en est de même si l'on confronte les mots *avã*, *kafé*, *aba* avec les composés *avã kurèr*, *kafe kõsèr*, *aba jur*.

C'est en effet la place du terme qui importe plus que le terme lui-même, comme on peut s'en rendre compte par celles des formations analysées dont les éléments, tous identiques, sont différents seulement par la situation qu'ils occupent. Que la finale soit en position seconde (*kafé*) ou quatrième (*kafe kõsèr*), elle est toujours aiguë ; *lur* porte l'accent musical dans *ã̃ martó lur*, mais non plus dans *ã̃ lur martó*, tout simplement parce qu'il termine la première locution tandis qu'il abandonne cette place dans la seconde. En d'autres termes, plusieurs mots étroitement rapprochés

par le sens s'unissent dans la prononciation pour former un organisme complet ; ils s'ordonnent de telle façon qu'il n'y a plus qu'un mot unique dont la dernière syllabe est non seulement longue, mais encore aiguë : si la syllabe est féminine, c'est la pénultième qui supporte à la fois l'allongement et l'acuité.

Enfin il faut noter que la hauteur musicale, aussi bien que la durée, est indépendante des formes grammaticales. La phonétique historique, nous l'avons dit, montre que *le, ce, je* sont des formes atones ; cependant la prononciation peut modifier ce caractère. Les exemples *mãje lœ, buɛe lœ* nous présentent une syllabe terminale *lœ* sur laquelle la voix s'élève obligatoirement et d'ailleurs sans la moindre difficulté : la forme étymologiquement atone a été, par le développement de la langue, introduite dans des combinaisons où la prononciation la rend nécessairement tonique.

Pour la seconde série d'expériences (partie droite du tableau) il y a eu chute de la voix. Les mots et locutions confirment partout nos précédentes observations, à savoir que, lorsque le sens est achevé, l'accent de hauteur remonte d'une ou deux syllabes, rarement plus, et cela *ad libitum*. Par conséquent, qu'il y ait ou non fin de mot à l'intérieur du groupe, l'acuité maxima évolue selon la règle générale. Elle peut coïncider avec une terminaison intérieure marquée par la graphie comme dans *œ̃-n-om brav, mezõ nœ̀v, mezõ superb, dus mezõ*, mais elle peut se manifester ailleurs : *avã gardœ, avã kurœ̀r, lese pasé, kafe kõser*, etc... En d'autres termes, la séparation typographique des divers éléments importe peu, puisque ces éléments disparaissent dans un ensemble et perdent leur individualité : l'agglomération est traitée comme un mot unique où l'accent de hauteur musicale s'établit selon les lois ordinaires.

Mais les faits que nous venons de signaler apparaissent-ils toujours avec une absolue régularité ? Il y a deux cas, dans la première série, qui paraissent présenter quelque difficulté : ce sont les locutions *lese pãsé, œ̃ martó lur* (•••o). Il n'y a cependant là rien qui nous soit inconnu. Ou bien ces exemples peuvent être rapprochés des combinaisons artificielles *apapapa, atatata*, etc... dans lesquelles nous avons constaté sporadiquement la présence d'un accent binaire secondaire ; ou bien cette explication restant valable pour *œ̃ martó lur*, il faudrait en admettre une autre pour *lese pasé* : il est en effet vraisemblable qu'ici la fusion des deux mots composants n'a pas été complète et qu'il subsiste comme le souvenir de ce qu'aurait été l'accentuation normale si chacun d'eux avait été prononcé isolément.

Il reste à savoir si les groupes métriques peuvent avoir une étendue illimitée, si, dans une phrase, la progression musicale s'établit de la première syllabe à la dernière, ou si au contraire cette progression se trouve interrompue et pour quelles causes. Comme pour la durée, nous distinguerons cependant entre les diverses expressions qui sont comme la couleur de la parole, entre le ton rapide de la conversation courante et le ton soutenu du discours solennel. Dans les expériences dont le détail va suivre, on a d'ailleurs éliminé l'emphase dont nous étudierons plus loin l'influence sur la mélodie du langage.

Nous commencerons par le débit le plus vulgaire, par celui dans lequel les intonations pathétiques sont le plus absentes. Les courtes phrases que nous avons utilisées sont déjà connues : *lœ strapõtẽ e-t-il besé* (le strapontin est-il baissé), *il krœva la pó d(œ) sõ tãbúr* (il creva la peau de son tambour), *il trõpa tut(œ) le-z-esperãs(œ)* (il trompa toutes les espérances), *il eksplwata lõtã le min(œ)* (il exploita longtemps les mines), *il grèsa de dã vẽ fwa* (il grinça des dents vingt fois). Comme précédemment nous ne donnons qu'une seule série d'expériences : pour chacun de ces exemples la prononciation a été simple et le ton familier ; chacun d'eux, articulé avec une grande rapidité, présente les accidents temporels que les moyennes de durée fournies ailleurs ont fait connaître.

Les chiffres sont les suivants :

I	*Lœ*	*stra*	*põ*	*tẽ*	*e*	*til*	*be*	*sé*	
	380 380	400	420	440	440	440 440	440 440	440-480	
								o	
II	*Il*	*krœ*	*va*	*la*	*pó*	*tsõ*	*tã*	*búr*	
	380 340	400 440	380 440	440 440	440	440	440	440-480	460
								o	

III	*Il*		*trô*		*pa*	*tut*	*le*		*zes*		*pe*	*rãs*				
	360	360	400	420	420	420	400	420	400	420	420	380	400-480			
													○			
IV	*I*	*lek*		*splwa*		*ta*	*lõ*		*tã*		*le*	*min*				
	400	400	400	440	440	440	440	440	440		420	440	400	480-520	500	
														○		
V	*Il*		*grẽ*			*sa*	*de*		*dã*		*vẽ*		*fwa*			
	420	420	380	420	440	440	420	440	400	440	400	440	400	400-560		
														○		

Partout on constate que la ligne mélodique, dont les différents points coïncident avec les voyelles, va de la première à la dernière syllabe, et que celle-ci est la plus aiguë. Nous nous trouvons donc chaque fois en présence d'un seul mot musical qui comprend six à sept syllabes; en outre la seule vue du tableau indique, du moment que l'accent de hauteur tombe sur la finale, que la voix partout a été suspendue et que nulle part il n'y a eu terminaison réelle. On voit donc que dans un débit sans expression la modulation est extrêmement simple et que les nuances en sont exclues.

Pris en gros, les phénomènes de durée et d'acuité, pour les phrases que nous venons d'examiner, sont semblables. Il y a cependant une légère différence. Nous avons noté que dans une prononciation très rapide la progression temporelle n'est point tout à fait régulière, et qu'elle subit de légers arrêts causés, à l'intérieur de la phrase, par le nombre des articulations combinées qui composent telle syllabe. Au contraire, et pour s'en tenir au premier exemple, si *stra* est plus long que *põ*, et *tẽ* que *e*, la hauteur musicale ne connaît point d'accidents semblables ; elle n'est point influencée par la constitution des divers groupes en raison même de leur complexité. Cette observation permet de conclure que dans la combinaison précédemment étudiée : *œ̃ martó lúr*, on se trouvait bien en présence d'un accent binaire secondaire [1].

Toutefois les conditions de l'accent d'acuité sont différentes si le débit devient solennel. On a prononcé sur un ton soutenu ces quelques phrases : *œ̃-n-om bõ e ẽtelijã* [2] (un homme bon et intelligent), *œ̃-n-om bõ et rœmarkablœmã-t-ẽtelijã* (un homme bon et remarquablement intelligent), *œ̃ lur martó byẽ-n-ãmãeé* (un lourd marteau bien emmanché), *œ̃ lur martó byẽ-n-ãmãeé sœ truvè dã sa mẽ* (un lourd marteau bien emmanché se trouvait dans sa main), *œ̃-n-avoka ẽkapablœ* (un avocat incapable), *œ̃-n-avoka ẽkapablœ dœ pledé* (un avocat incapable de plaider), *œ̃-n-avoka ẽkapable dœ pledé-r-un moves kóz* (un avocat incapable de plaider une mauvaise cause).

La série examinée est celle que nous avons déjà analysée au point de vue temporel ; elle a été choisie et conservée parce qu'elle ne présentait aucun phénomène emphatique. L'expression de la voix, comme on l'a déjà fait remarquer, correspond assez peu au sens intime des phrases enregistrées ; mais la discordance est intéressante au même titre que pour la durée : elle montre que la position des temps marqués est dans le discours indépendante des mots eux-mêmes pris en particulier, mais qu'elle est en relations étroites avec le caractère qui leur est conféré. Nous rechercherons à propos du vers comment se fait l'accord du sens et de l'expression. Il s'agit ici de montrer que des tons différents amènent des variations importantes dans l'accentuation. Les mesures obtenues sont les suivantes :

I	*œ̃*		*nom*			*bõ*		*e*	*ẽ*	*te*	*li*		*jã*		
	360	400	400	400	360	400-440		400	400	400	380	420	340	320-260	
						○						○			

1. Le tracé exclut l'hypothèse d'un accident emphatique.
2. Les *e* muets qui ne sont pas transcrits phonétiquement n'ont pas été prononcés.

II	*œ̃*	*nom*		*bõ*	*e*	*rœ*	*mar*	*ka*	*blœ*		*mã*	*tẽ*	*te*			
	360	440 460 440		380 500-480	420	440 440	440 440	480	440 460 480		480 500-480	460	460			
				○							○					
	li		*jã*													
	460 460		480 480-300													
			○													
III	*œ̃*	*na*	*vo*	*ka*	*ẽ*	*ka*	*pa*	*blœ*								
	320	360 360	360 380	400	360	360	400	340 360 360								
				○			○									
IV	*œ̃*	*na*	*vo*	*ka*	*ẽ*	*ka*	*pa*	*blœ*	*dœ*	*ple*	*dé*					
	400	480 480	400 480	480-500	480	480	480-500	460 460 480	440 480	500 520	440 440-240					
				○			○			○						
V	*œ̃*	*na*	*vo*	*ka*	*ẽ*	*ka*	*pa*	*blœ*	*dœ*	*ple*	*dé*					
	360	420 440	400 480	500-480	480	480	460-500	480 480 480	420 480	400 480	520 520-480					
				○			○				○					
	run	*mo*	*ves*	*kóz*												
	480 480 480	460 480	480 500	460-380 280												
				○												
VI	*œ̃*	*lur*	*mar*	*tó*	*byẽ*	*nã*	*mã*	*ɛé*								
	320	360 360 340	360 360 340	360-420	340 320 340	320 360	360 360	420 460								
				○				○								
VII	*œ̃*	*lur*	*mar*	*tó*	*byẽ*	*nã*	*mã*	*ɛé*	*sœ*	*tru*	*vè*					
	360	400 440 440	460 460 460	480-460	400 440 440	460 460	460 480	520-500	380	420	400 460-420					
				○				○			○					
	dã	*sa*	*mẽ*													
	400 420	480	440 380-240													
		○														

Il y a eu à la fin de ces exemples tantôt suspension (II, III, VI), tantôt chute de la voix (I, IV, V, VII); la première suspension, par suite de sa modulation (aiguë-grave), est moins nette que la troisième (grave-aiguë). Il faut aussi noter que dans une phrase et quand les mots ne sont plus isolés, les variations de hauteur, sur les syllabes longues affectées de l'accent musical, tendent à s'effacer, ou du moins sont quelquefois assez minimes pour que nos mensurations ne les laissent point apparaître; c'est le cas pour la quatrième et la septième syllabe du troisième exemple. Nous avons constaté dans le vers les mêmes égalisations d'acuité.

Mais les faits les plus remarquables sont analogues à ceux que nous a révélés l'analyse des durées. Dans une déclamation faite sur un ton soutenu, dès que la prononciation devient solennelle, le temps marqué ne disparaît pas à l'intérieur des propositions (cf. le mot *ẽkapablœ* ••○• dans les exemples V, VI, VII). Tandis que dans un débit familier on se trouve en présence de progressions musicales très étendues, une articulation moins rapide sectionne le texte en fragments assez courts, dont chacun possède une syllabe tonique et par conséquent aiguë. Il ressort donc des chiffres contenus dans le précédent tableau qu'une diction lente a besoin de fréquents points d'appui sur lesquels la voix se repose et qui morcellent la succession syllabique. Le dernier exemple contient quatre groupes distincts, et le premier deux. Dans celui-ci la voix s'élève de 360 v. s. sur la première syllabe, à 400 sur la seconde et à 440 sur la troisième; ce point culminant une fois atteint, il se produit

un abaissement de la hauteur et trois syllabes se succèdent avec une acuité égale, puis il y a une nouvelle crête qui précède immédiatement la chute de la voix : ici le temps marqué, au lieu d'affecter la finale du fragment, tombe sur la pénultième. On peut aussi noter (exemples V et VII) que des accents plus forts marquent les arêtes les plus importantes de la phrase et semblent unir plusieurs groupes dans une étroite connexion.

Le morcellement révélé par l'analyse des tracés n'est ni arbitraire ni purement mécanique. Comme l'accent temporel, l'accent musical est fondé sur les divisions naturelles du texte. Pas plus que pour la durée, on ne voit s'établir pour la hauteur cette ondulation à sommets binaires où certains veulent reconnaître le rythme essentiel de la langue française. La seule loi qui préside à la formation des divers fragments composant une même proposition, est en effet la loi du sens, avec ce correctif que les sectionnements établis par la voix dans toute prononciation lente ne peuvent avoir une trop grande étendue. Allongements et acuités tombent sur les mêmes syllabes, pour des raisons identiques, et coupent pareillement la phrase. *Œ-n-om bõ* (article + substantif + adjectif) forme un groupe parfait, mais *ã-n-avoka ẽkapablœ* (article + substantif + adjectif) en forme deux, au point de vue musical aussi bien que temporel, car une série de huit syllabes est trop longue pour ne pas se scinder nécessairement. Par contre dans ce dernier exemple la division ne pourrait s'établir selon le schéma •••O•O•O•, sous peine d'absurdité et de contresens.

*
* *

Il nous reste enfin à étudier comment la hauteur musicale se modifie sous l'influence de l'emphase. Les phénomènes sont d'ordre assez délicat, et l'on doit distinguer entre les mots isolés et ceux qui font partie d'une phrase.

Les mots isolés sur lesquels portera notre enquête sont ceux qui nous ont déjà servi pour l'analyse des durées : *krœvé* (crever), *trõpé* (tromper), *grẽsé* (grincer), *strapõté* (strapontin), *eksplwaté* (exploiter). Nous savons que, au cas où la voix se suspend, les trois premiers sont du type •O et les deux derniers du type ••O, mais qu'ils deviennent respectivement O• et •O• ou O•• si l'on veut donner l'impression d'une fin réelle, et cela, même si la complexité de certaines syllabes cause de faibles arrêts dans la progression régulière des durées.

Dans une prononciation emphatique, nous avons vu que l'accent temporel se déplace et qu'il affecte alors une syllabe non finale. Or nos expériences nous ont prouvé que ce déplacement ne rend pas obligatoire un mouvement semblable de la hauteur musicale ; cet exemple en fait foi :

stra	*põ*	*tẽ*
48	12	27
—	◡	◡̲
340 460	460	480 500
		O

Ailleurs cependant, pour des valeurs temporelles analogues, l'accent d'acuité demeure à sa place normale, mais il se produit un second accident attiré par l'allongement initial et souvent plus considérable que le premier.

stra	*põ*	*tẽ*
480 580	480	540-280 [1]
O		●

1. Pratiquement, dans le cours du volume, des formations semblables seront notées ●•O afin de bien marquer la place ordinaire de l'accent.

Cette attraction est surtout sensible s'il y a intonation conclusive, car alors, dans les mots trisyllabiques ou quadrisyllabiques dont l'initiale accroît sa durée sous l'effort oratoire, l'accent musical se fixe rarement sur la pénultième, mais remonte généralement de façon à coexister avec la longue emphatique. Il est utile de comparer la prononciation normale avec celle dont nous étudions ici les manifestations (cf. tableau).

	SANS EMPHASE			AVEC EMPHASE		
	S. I	S. II	S. III	S. I	S. II	S. III
strapõtẽ	320 340	460-520 ○	320-280	280 580 ○	540	540-300
krœvé	440 440 ○	360 340-300		420 560 ○	440 480-300	
eksplwaté	320	520 520 540 ○	380-300	380	480 480 640 ○	500-280
trõpé	320 420 ○	340-260		500 580 ○	400-240	
grẽsé	320 380 480 ○	340 260		360 480-600 ○	360-260	

Sauf dans le premier exemple, le schéma est partout le même, qu'il y ait eu emphase ou non. Pour le mot *strapõtẽ*, le seul fait que l'accent d'acuité coïncide avec l'allongement initial et ne tombe pas sur la syllabe pénultième permet de conclure à un déplacement musical oratoire. Ailleurs l'effort produit se laisse difficilement constater, puisque la position des temps marqués est identique dans les deux prononciations, mais il laisse cependant des traces certaines. On peut en effet noter que toutes les finales, dans un cas comme dans l'autre, sont à une hauteur sensiblement égale et que la note minima est à peu près la même partout. Par contre la note maxima est beaucoup plus haute dans le débit emphatique. Il faut en conclure que l'accroissement de durée qui frappe dans les mots *strapõté*, *krœvé*, *trõpé*, *grẽsé* la première syllabe, et dans le mot *eksplwaté* la seconde, a pour résultat, en faisant attendre la voyelle, de lui conférer une acuité plus forte. Il suffit de comparer par la seule oreille les deux manières d'articuler, et l'on peut aussitôt se rendre compte de l'effet produit.

A l'intérieur des propositions au contraire, les déplacements de l'accent musical se reconnaissent plus aisément. Nous allons examiner les conditions dans lesquelles ils apparaissent et tâcher de les définir.

Nous trouvons dans nos feuilles d'expériences une série tout entière de phrases qu'on a prononcées avec un effort oratoire voulu. Nous en extrayons deux exemples : *ã-n-avoka ẽkapablœ dœ pledé-r-un moves kõz* (un avocat incapable de plaider une mauvaise cause) et *ã lur martõ byẽ-n-ãmãcé sœ truvè dã sa mẽ* (un lourd marteau bien emmanché se trouvait dans sa main). Ils suffisent à notre démonstration; nous donnons pour chacun les durées et les acuités :

I	*ã*	*na*	*vo*	*ka*	*ẽ*	*ka*	*pa*	*blœ*	*dœ*	*ple*	*dé*
	14	25	16	36	13	28	32	18	16	37	30
	◡	◡̲	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡̲
	340	360 420	440 460 ○	440-420	400	440 ○	400	380 380 360	320 340	380 420 ○	380 400-360

run	*mo*	*ves*	*kóz*
17	19	27	43
◡	◡	◡	—
320 340 320	320 360	360 400	360-280 240
		○	

II	*œ̃*	*lur*	*mar*	*ló*	*byẽ*	*na*	*mã*	*eé*	*sœ*	*tru*	*vè*
	9	29	20	47	24	18	25	51	15	35	29
	◡	◡̱	◡	—	◡̱	◡	◡	—	◡	—	◡̱
	320	340 380 360	360 360 340	360-400	320 340 380	340 360	360 360	400-460	340	360 380	360 320
		●		○	●			○		○	

dà	*sa*	*mẽ*
18	18	38
◡	◡	—
320 380	360	340 280-220
○		

Si l'on élimine la finale de chaque phrase, finale dont la disposition nous est déjà connue, le rapport des accents temporels et musicaux est intéressant, et les différents cas qui se présentent doivent être commentés.

Il apparaît ici encore que le déplacement musical n'est pas lié inévitablement aux phénomènes de durée. A la seconde syllabe de la première proposition il y a un allongement causé par la tension oratoire sans que toutefois la longue normale du groupe ait disparu : l'acuité, par suite de l'emphase, remonte d'une syllabe sans coïncider avec l'accent temporel que nous avons noté. La même emphase, dans le membre suivant, tend à égaliser la durée de la seconde et de la troisième syllabe, sans que cependant le schéma ◡ ◡ — ◡ (*ẽkapablœ*) soit le moins du monde altéré ; mais l'effort a été suffisant pour déterminer un déplacement de la hauteur.

Pourtant, dans le troisième membre, comme à deux places de la seconde phrase, les élévations de la voix suivent les accents de durée. Il peut y avoir régression simple (*dœ pledé, sœ truvè*); alors, tandis que la progression temporelle, au lieu de répondre au schéma ◡ ◡ —, se transforme en ◡ — ◡̱ ou si l'on aime mieux ◡ — ◡, la progression musicale passe de • • ○ à • ○ •. Il peut se produire au contraire un allongement intérieur (*œ̃ lur martó*) ; cet allongement accessoire se fait alors accompagner, mais non régulièrement, d'un accident musical concomitant. On verra, par les analyses que nous donnerons du vers, que l'emphase peut faire coïncider un déplacement total de l'acuité avec une syllabe notée par les signes ◡ ou ◡, tandis qu'inversement un déplacement total de la durée peut laisser subsister l'acuité à sa place ordinaire.

Enfin il faut faire observer que l'effort oratoire n'a point pour résultat de rendre les groupes qui en sont affectés semblables à des fins de phrase. De ce que le schéma rythmique est le même, il n'en résulte pas qu'il y ait identité parfaite. Le plus souvent, dans le membre transformé par une régression simple (*œ̃-n-avoka*), on n'a qu'à intervertir l'ordre des hauteurs pour retrouver la combinaison d'origine.

Œ̃	*na*	*vo*	*ka*
340	360 420	440 460	440-420
		○	

est en somme peu éloigné de :

œ̃	*na*	*vo*	*ka*
340	360 420	420 440	440-460
			○

tandis qu'il serait difficile d'opérer la même transposition dans le groupe qui clôt chacune des deux périodes. En d'autres termes, après l'accent musical que l'emphase a fait remonter, la voix ne descend pas autant que s'il s'agit de donner l'impression d'une terminaison réelle. Évidemment, ce n'est point là une règle constante, et dans la pratique, étant donné, comme on le verra, que la voix traite assez légèrement les ponctuations, on a souvent quelque peine à discerner, d'après les chiffres fournis par le tracé, s'il y a eu réellement fin de phrase ou simplement déplacement oratoire. C'est du moins un fait assez général pour qu'il ait été nécessaire de le mentionner ici à propos de deux cas pour lesquels la conclusion de sens à la finale ne peut prêter à aucune discussion.

Après les explications qui précèdent, toutes particularités mélodiques de notre langue sont désormais suffisamment claires. En partant des phénomènes les plus simples, nous avons considéré successivement comment se modulent les voyelles et les consonnes, les ressemblances et les différences qu'elles offrent entre elles, puis les rapports selon lesquels elles se combinent. Nous avons examiné les acuités d'abord dans des syllabes et des mots, ensuite dans des phrases d'expression variée. La hauteur, nous l'avons montré, ne se borne donc pas à traduire des sentiments ou des états affectifs, et le français parlé connaît un accent musical semblable à l'accent temporel.

Nous nous proposons maintenant d'étudier dans le vers la façon selon laquelle se répartissent les acuités. Les préliminaires qu'ont vient de lire rendront plus facile l'intelligence des phénomènes que nous aurons à classer et à interpréter.

VI

LE RYTHME MUSICAL

On a pu noter, à propos de la durée, que les divergences d'opinion sont nombreuses entre les différents critiques qui se sont occupés du vers français. L'accord par contre est bien près d'être réalisé au sujet du rythme musical, puisque les théoriciens sont unanimes, ou peu s'en faut, à n'attribuer aucune importance à l'acuité. Certains procèdent par pure omission, comme si la question ne valait même pas la peine d'être examinée; d'autres ont recours à des dénégations expresses. M. Guilliaume [1] par exemple attaque la dénomination de « tonique », fréquemment concédée à l'accent rythmique, parce qu'elle pourrait faire croire à une modification dans le degré d'élévation de la voix. Il rejoint ainsi Becq de Fouquières [2] dont la déclaration n'est pas moins nette : « L'accent tonique n'a aucun rapport avec la hauteur musicale d'un son. Ce qui distingue une syllabe tonique de syllabes atones, c'est une augmentation de l'intensité du son. Or l'intensité du son est indépendante de son acuité ou de sa gravité. »

Il y a néanmoins quelques exceptions. Mais les auteurs ne considèrent généralement l'élévation de la voix que comme un facteur accessoire du rythme, auquel l'intensité seule suffit à conférer l'existence; Sully Prudhomme [3] parle vaguement de variations mélodiques, comme par simple précaution et pour prévenir des objections éventuelles; mais il est visible qu'il s'attache assez peu à cette idée. Guyau [4] de son côté admet que l'accent rend la syllabe qui en est frappée plus aiguë et M. de la Grasserie [5] pense de même, sans qu'ils cherchent ni l'un ni l'autre à s'expliquer plus amplement, puisqu'ils accordent toute leur attention à l'intensité. Un seul critique considère que le rythme est, essentiellement et à l'exclusion de tout autre élément, constitué par des phénomènes d'acuité. C'est Brunetière, qui paraît avoir été doué d'une oreille assez fine, quoiqu'il ait exprimé son opinion en termes ambigus. « L'accentuation, écrit-il [6], est l'élévation ou l'abaissement de la voix sur une syllabe donnée. »

Cependant nulle part on ne rencontre de discussion détaillée et personne n'a songé à motiver son jugement par des raisons décisives. Les démonstrations et les analyses partout font défaut, ce qui prouve à n'en pas douter le peu d'importance que l'on attribue au jeu des hauteurs musicales dans le vers. Les théoriciens les plus autorisés, Tobler, Clair Tisseur et Th. de Banville sont muets sur la question. Quant à ceux qui

1. J. Guilliaume, *Le vers français et les prosodies modernes*, p. 203-204.
2. Becq de Fouquières, *Traité général de versification*, p. 50-51. Cette opinion cependant n'a pas été sans varier puisque le *Traité de diction* du même auteur (p. 127) admet qu'il y a une différence de hauteur entre la syllabe accentuée et les autres.
3. Sully Prudhomme, *Réflexions sur l'art des vers*, p. 30.
4. Guyau, *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 183.
5. De la Grasserie, *Principes scientifiques de la versification française*, p. 365.
6. Brunetière, *Histoire de la littérature française classique*, p. 404 (cité par Rudmose-Brown, *op. cit.*).

pensent que le temps marqué dynamique s'accompagne d'une élévation de la voix, on ne constate jamais qu'ils se soient demandé si cette règle est absolue, et si la coexistence des accents ne souffre point d'exception.

On voit donc l'étendue de notre tâche. Nous nous proposons, dans le présent chapitre, de définir le rôle de l'acuité dans le vers, comme nous avons défini celui de la durée, et selon le même plan. On remarquera, au cours des développements qui vont suivre, que les acuités et les durées, du moins dans une déclamation non emphatique, se distribuent généralement de façon semblable, sauf quelques différences que notre exposition fera ressortir.

Il résulte de là que nous avons reconnu l'existence d'un rythme musical, analogue dans sa formation au rythme temporel, et dont nous pouvons dès maintenant donner la définition, basée sur une enquête expérimentale. *Le rythme musical*, dirons-nous, *est essentiellement constitué par une succession de membres métriques dont chacun se compose, à l'exception du pied monosyllabique, d'une ou plusieurs syllabes graves généralement en progression mélodique croissante, auxquelles succède une syllabe tonique aiguë. Celle-ci à son tour peut se faire suivre d'une syllabe grave composée d'une ou plusieurs consonnes et d'un* e *muet. Lorsqu'il y a terminaison de sens, le dernier membre métrique de la phrase présente une progression mélodique décroissante, la syllabe aiguë pouvant occuper la première place du groupe.*

Soit en effet ce vers :

Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement. (XVI.)

Si je l'inscris en en séparant soigneusement dans la prononciation toutes les syllabes et en prenant un temps entre chacune d'elles, je peux réussir à articuler sur la même note les douze groupes qui le composent :

Le	*grœ*	*ló*	*de*	*tru*	*pó*	*pal*	*pi*	*tè*	*va*	*gœ*	*mã*
300 340	320 340 340	340 340	320 340	340 340	340	340 340	340	340	340 340	300 340	340 340

Chacune des formations isolées par le silence est indépendante de celles qui l'entourent; partout la hauteur musicale demeure identique, sauf les dépressions initiales particulières aux consonnes, et sur lesquelles nous nous sommes déjà expliqué.

Si au contraire je déclame le même vers avec le ton soutenu qui convient à la poésie et sans isoler les divers groupes, les mesures obtenues sont différentes :

Le	*grœ*	*ló*	*de*	*tru*	*pó*	*pal*	*pi*	*tè*	*va*	*gœ*	*mã*
240 260	240 220 280	280 320	260 300	300 320	340-360	280 280	300	320-340	300 300	280 300	300 320-340
		o			o			o			o

Nous nous trouvons alors en présence de quatre membres mélodiques • • o, composés chacun de trois syllabes dont la dernière, par sa voyelle, est plus aiguë que les deux premières. Les sommets ou crêtes que nous désignons par le signe o coïncident, dans les mots *palpitè*, *vagoemã*, avec les syllabes que les grammairiens nomment toniques. De plus chacun des mots *le* (les) et *de* (des), dont les grammairiens disent qu'ils sont atones, s'organise avec celui dont il est suivi pour constituer un mot métrique semblable à ceux qui constituent le second hémistiche et qui, dans la graphie, forment un tout. La déclamation fait donc apparaître des groupes musicaux analogues aux groupes temporels; certaines syllabes s'effacent au bénéfice de quelques temps forts, et cette succession de dépressions et de saillies établit un rythme.

Mais est-il possible qu'un mot, parmi ceux qu'on nomme généralement accentués, puisse se combiner, comme dans le précédent exemple, avec un mot ou un groupe de mots, de telle sorte qu'un seul membre métrique résulte de cette agrégation ? Sans doute, et nous allons le montrer.

Soit ce vers :

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre (XIV.)

La finale de *Laissez*, dans le mot isolé, est régulièrement tenue pour tonique. Or cet impératif s'unit mélodiquement avec le pronom *moi*. Celui-ci reçoit seul le temps marqué musical du groupe tout entier comme nous avons vu qu'il en supporte l'accent temporel :

Le	*se*	*mwa*	*mã*	*dor*	*mír*	*du*	*so*	*mèy*	*dœ*	*la*	*tè*	*rœ*
260 300	300	320 300 340	300 320	280 320 300	300 360 340	300 320	320	320 340 340	320 320	320 320	320-340	300 280
		○			○			○			○	

Laissez a disparu, *moi* a disparu, et il n'y a plus qu'un groupement *lese mwa*, dont les deux premières syllabes sont graves et la dernière aiguë. Cette formation ••○ est identique à celle que nous avons constatée pour des mots comme *palpitè*, et *vagœmã*.

Les éléments du vers s'unissent donc selon des affinités que nous aurons à définir, mais il faut dès maintenant retenir que, du moment même qu'il se forme, le membre métrique devient au point de vue mélodique une unité parfaite et enlève leur individualité aux parties composantes, quelles qu'elles soient, sauf les exceptions que nous indiquerons plus loin. L'opinion de Becq de Fouquières, déjà réfutée par nous au point de vue de la durée, ne se justifie pas davantage au point de vue musical. Il n'y a pas lieu en effet d'établir une différence entre l'accent tonique et l'accent rythmique, puisque les deux vers que nous venons d'examiner démontrent l'inopportunité d'une telle distinction : tout accent rythmique est tonique et fait disparaître à son profit les temps forts dont les mots seraient affectés si on les articulait isolément.

D'autre part il se dégage de notre courte démonstration un fait important : c'est que la poésie se comporte exactement comme la prose déclamée d'un ton solennel, selon les caractères que nous avons reconnus à celle-ci dans notre précédent chapitre. Les graphiques montrent les mêmes rapports de voyelle à consonne dans chaque combinaison syllabique, et aussi les mêmes relations de syllabe à syllabe dans chaque membre métrique. En outre, les expériences faites à propos du discours ordinaire nous ont fait connaître à quels signes se manifeste l'emphase. Comme pour la durée, et en possession de la base certaine que nous fournit notre première enquête, nous pouvons par conséquent faire deux parts dans les phénomènes que nous aurons à examiner, distinguer les accidents purement oratoires de ceux qu'on doit considérer comme simples et normaux.

On ne s'occupera ici que de ces derniers seulement; les autres trouveront place ailleurs. On rappelle que l'expression varie selon les divisions du vers et que des formations emphatiques peuvent en avoisiner d'autres qui ne le sont pas : les remarques que l'on présentera à propos des exemples choisis seront donc seulement valables pour les groupes qui dans le vers seront spécialement signalés.

*
* *

Les combinaisons de syllabes sur lesquelles se fonde le rythme musical doivent tout d'abord attirer notre attention. Elles ne sont pas très nombreuses et se résument dans un court catalogue. Les types que nos tracés nous ont permis de déterminer sont de tous points comparables à ceux que l'analyse des durées nous a fait découvrir. Nous avons donc reconnu l'existence des membres ou pieds métriques suivants :

1° Le pied d'une syllabe, formé par un groupement articulatoire dont la voyelle est aiguë, et qui s'isole naturellement dans la prononciation (○).

Meurs, s'il y faut mourir en citoyen romain.
Crois qu'il m'en a coûté, pour vaincre tant d'amour...

Mœr	*si*	*li*	*fõ*	*mu*	*rír*	*ã*	*si*	*to*	*yẽ*	*ro*	*mẽ*
240 320-280 260	280	280 280	280	260 280	280 300 220	240	240	240	240 280	240 260	220 220
○					○				○		

(I G, 2°.)

Krwa *kil* *mã* *na* *ku* *té* *pur* *vẽ* *krœ* *tã* *da* *múr*
260 360 440-400 420 420 400 420 400 420 420 440-380 360 340 300 380 360 360 340 320 360 360 400-320 320
○ ○ ○ ○
(*Bér.*, 8 G.)

Ce pied, comme tous ceux que nous allons énumérer, peut être séparé de ceux qui l'entourent par un silence. Il peut aussi ne pas l'être. Il est généralement constitué par une interrogation, une exclamation, un impératif, et se rencontre le plus souvent au début de chaque hémistiche. A d'autres places, il est plus rare.

2° Le pied de deux syllabes, dont la première est grave et la seconde aiguë, et qu'on peut appeler iambe musical (•○).

Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés.
Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur...

Ẽ *si* *kœ* *la* *ver* *tú* *lœ* *krím* *a* *se* *dœ* *gré*
340-480 **640-600** 500 520 560 560 620 540 640-600 **420 480** **440 640 620** 560 620 480 640 480 500 660-320
○ ○ ○ ○
(XXII, K 1°.)

Me *vwa* *yé* *rœ* *gar* *dé* *e* *yé* *kel* *kœ* *pu* *dèr*
280 280 220 220 280 300 500-300 320 400 320 400 400 400 620-420 **480** **380 540-460** 400 380 400 400 400 580-420 380
○ ○ ○ ○
(*R. B.*, 10 J.)

Ce pied à toutes les places est très fréquent.

3° Le pied de trois syllabes, dont les deux premières sont graves et la troisième aiguë, et qu'on peut appeler anapeste musical (••○). Il est aussi commun que le précédent.

Je suis romaine, hélas, puisque Horace est romain.
Remmaillant les filets, préparant l'hameçon...

Jœ *sïvi* *ro* *mèn* *e* *lás* *pïvis* *ko* *ras* | *e* *ro* *mẽ*
280 340 360 360 360 400 440 480 400 400 400 460-500 **360 360** **360** **360 400** | **320** **320 320** **320 360-320**
○ ○ ○ ○
(III, O 1°.)

Rã *ma* *yã* | *le* *fi* *lè* *pre* *pa* *rã* *la* *mœ* *sõ*
240 300 **300 320** **280 340** | **320 320** **340** **340 360-420** 280 300 320 320 360 320 360 360 360 420-480
○ ○ ○
(*P.G.*, 23 E.)

4° Le pied de quatre syllabes, dont les trois premières sont graves et la quatrième aiguë (•••○). C'est l'équivalent du péon, tel que nous l'avons déterminé au point de vue des durées :

Après des feux, des cieux, des cieux, des cieux, des cieux.
Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant...

A	*pre*	*de*	*fœ́*	*de*	*syœ́*	*de*	*syœ́*	*de*	*syœ́*	*de*	*syœ́*
320	380	280 380	480	280 400	440 440	280 400	480 480	360 400	360 440	360 400	440 460
			○		○		○		○		○

(XVIII, O 2°.)

Je	*mœ*	*sã*	*tè*	*jwa*	*yœ́z*	*e*	*kalm* [1]	*ó*	*mõ*	*na*	*mã*	
240	220 240	260	220-280	240 200 240	260 280 200	260	240-280 280 300	260	280 300	280 320	320 340-380	
			○		○		○					○

(*Hern.*, 13 J.)

5° Le pied de cinq syllabes, dont les quatre premières sont graves et la dernière aiguë (••••○). Il est déjà plus rare que les précédents :

Et contre ma douleur j'aurais senti des charmes...
Donc vous n'avez ici pas d'autres intérêts...

E	*kõ*	*trœ*	*ma*	*du*	*lœ̀r*	*jo*	*re*	*sã*	*tí*	*de*	*ɛar* [1]	*mœ*	
340-380	360	360 380	380 380	340 380	360 360-400 360	360 380	400 400	380	400	380 400	360-440 480	460 460	
○					○		○				○		

(*Cid*, 17 C.)

Dõ	*kœ*	*vu*	*na*	*ve*	*zi*	*sí*	*pa*	*dó*	*trœ*	*zẽ*	*te*	*rè*	
340-520	400	220 220	240 240	260 300	320 320	360-280	340	340 380	320	300 340	340	360-340	
○	43					○		○				○	

(*R.B.*, 6 R.)

6° Le pied de six syllabes, dont les cinq premières sont graves et la dernière aiguë (•••••○). On le rencontre aussi peu souvent que le membre temporel correspondant :

Et cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine...
Pour rencontrer ce point sur le désert mouvant...

E	*se*	*ta*	*frœ́*	*dœ*	*vwàr*	*dõ*	*lòr*	*drœ*	*ma*	*sa*	*si*	*nœ*	
200	280	340	280 360	360 360	360 340 380 380	360 360	360 380 380	360 360 360	360 360	380	440-440	360 360	
					○		○				○		

(*Cid*, 21 C.)

Pur	*rã*	*kõ*	*tre*	*sœ*	*pwẽ*		*sur*	*lœ*	*de*	*zèr*	*mu*	*vã*		
320 300	300 360	360	320 380	380	320 360 400		360 360	360 360	300 380	340 380 360	360 380	320 440		
					○							○		

(*PG.*, 35 E.)

1. Par une exception dont nos tableaux généraux fournissent quelques exemples, c'est une consonne qui, dans cette syllabe, supporte l'acuité maxima, et qui se trouve être en même temps la note la plus haute du groupe rythmique tout entier.

7° Le pied de sept syllabes dont les six premières sont graves et la dernière aiguë (••••••○). Il paraît ne se rencontrer que dans des cas exceptionnels, car je n'en ai reconnu que deux exemples, dont l'un doit son existence à la suppression d'un *e* muet dans le vers :

A ne te laisser point ta fuite en ton pouvoir.
Personne. Son rayon de feu brûlant et pur...

A	*n(œ)*	*tœ*	*le*	*se*	*pwẽ*	*ta*	*füit*	*ã*	*tõ*	*pu*	*vwàr*					
320	320	320	320 320	320	320 320	320	320 360	320	340	360	280	340	280-240	200		
							○			○						

(*Cin.* I, 6 J.)

Per	*so*	*nœ*	*Sõ*	*re*	*yõ*	*dœ*	*fé*	*bru*	*lã*	*te*	*púr*					
480	480-220	200 200	220	220 280	280 320	280 320	340	280 300 340	340 340	320	360 320					
	○	~81							○		○					

(*Enj.*, II.)

8° On peut également concevoir un pied de huit syllabes dont les sept premières seraient graves et la huitième aiguë, mais je ne l'ai pas constaté à l'état pur. Il n'est cependant pas impossible qu'il puisse se manifester dans une déclamation rapide et peu expressive, mais on doit considérer qu'il est toujours dans le vers un phénomène d'une extrême rareté.

Toutes les formations que nous venons de classer ne sont pas ignorées des théoriciens, mais ils supposent généralement qu'elles sont dues au jeu normal de l'intensité, sans admettre que la mélodie de la parole peut créer de tels groupements.

A cette première série de membres métriques, il faut cependant en ajouter une autre. Chacune des combinaisons précédemment déterminées peut en effet se faire suivre d'une syllabe grave composée d'une ou plusieurs consonnes et d'un *e* muet. Cette syllabe féminine, on le sait, est assez peu apte à supporter l'accent musical. Nous nous contenterons cependant de signaler que le fait peut se présenter et que nos tableaux généraux en fournissent quelques exemples :

Mon trouble se dissipe, et ma raison revient.
Avant d'avoir franchi votre seuil, j'ai déjà...

Mõ	*tru*	*blœ*	*sœ*	*di*	*si*	*pœ*	*e*	*ma*	*re*	*zõ*	*rœ*	*vyẽ*						
260 320	300 360	300 320 320	320	300 320	360 380	420	300	300 300	280 320	260 300	280 280	240 220 220						
	○					○ ~16			○		○							

(*Cin.*, I, 2 I.)

A	*và*	*da*	*vwar*	*frã*	*ɛí*	*vo*	*trœ*	*sà*	*yœ*	*je*	*de*	*ja...*						
380	260 400-360	300 320	320 320 360 360	320 360	360	320 320	340	360-340	340 380	240	200 260	260 300						
	○			○					○ ~41									

(*Enj.*, I.)

M. l'abbé Rousselot [1] avait déjà rencontré un cas semblable. Au demeurant ce ne sont guère là que des curiosités, et, en règle générale, la syllabe féminine amène une dépression dans la mélodie de la parole. sauf bien entendu quand elle est située à l'intérieur d'un groupe rythmique.

1. Abbé Rousselot, *Précis de prononciation française* : dans l'exemple cité page 99, c'est l'*e* muet du mot *coulpe* qui porte l'accent musical. Cf. encore nos tableaux généraux : *Cin.*, II, 6 I — *P.G.*, 20 R — *P.G.*, 30 J — *Cid*, α 18.

Cette observation nous permet d'ajouter à la précédente série toute une liste nouvelle de pieds métriques. Voici quelle en est la composition :

1° Aiguë + grave (○•). C'est le trochée musical. Ce membre métrique, comme tous ceux que nous allons énumérer, peut être séparé de ceux qui l'entourent par un silence. Il peut aussi ne pas l'être et se laisse, même alors, facilement reconnaître, comme nous aurons l'occasion de le montrer. On le notera dans ces deux vers :

Porte, porte chez lui cette mâle assurance...
Rome observe aujourd'hui ma conduite nouvelle.

Pòr	*tœ*	*pòr*	*tœ*	*ee*	*lẅí*	*se*	*t(œ)*	*mál*	*a*	*su*	*rã*	*sœ*				
360-440 260	**260**	380-480 360	280	340	320 260 360	300		240 340 320	280	320	280 340-240	240				
○	‿20	○			○			○			○					

(*Cin.* I, 7 J.)

Ro	*mœ*	*op*	*sèr*	*vo*	*jur*	*dẅí*	*ma*	*kõ*	*dẅi*	*t(œ)*	*nu*	*vè*	*l(œ)*			
240 400-420	**380 380**	240	300 280	280 280	280 280 260	260 300 300	260 260	260	240 260 300		240 240	240 280-240 200				
○	‿49	○				○			○			○				

(*Bér.*, 22 R.)

2° grave + aiguë + grave (•○•) :

L'éternel est son nom, le monde est son ouvrage.
Le peuple — j'en ai fait le compte et c'est ainsi !

Le	*ter*	*nèl*	*e*	*sõ*	*nõ*	*lœ*	*mõ*	*dœ*	*e*	*sò*	*nu*	*vra*	*j(œ)*			
200 240	280 280	320 320 220	240	260	320 340	**200 240**	**280 280-300**	**280 280**	200	220	220 240	180 160 140				
		○			○		○		‿39		○					

(V, M.)

Lœ	*pœ̀*	*plœ*	*jã*	*ne*	*fe*	*l(œ)*	*kõt*	*e*	*se*	*tẽ*	*sí*					
260 260	**340-260**	**260 280**	300 320	320 320	380	340 560-320		300	320	320	340-220					
	○	‿30				○					○					

(*R.B.*, 35 G.)

3° Deux graves + aiguë + grave (••○•).

De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne...
Prodiguer les doux noms de parjure et de traître...

De	*kwa*	*kà*	*ta*	*fa*	*vœ̀r*	*no*	*tra*	*mur*	*mã*	*trœ*	*tyè*	*nœ*				
200 220	180 260-280	240	280	280	260 300 280	280 280	280	260 300 280	**280 280**	**280**	**260 400-280**	**240 240**				
	○				○			○			○					

(*Cid.*, 25 J.)

Pro	*di*	*gé*	*le*	*du*	*nõ*	*dœ*	*par*	*júr*	*et*	*dœ*	*trè*	*trœ*				
260 360	280 380	320 380-400	340 360	280 360	360 420-380	300 360	380 380	280 340-400 320	**320**	**280 320**	**260 420-220**	**220**				
		○			○			○			○					

(*Andr.*, 18 F.)

4° Trois graves + aiguë + grave (•••○•) :

Le siècle ingrat, le siècle affreux, le siècle immonde.
Fait l'âme harmonieuse, et, comme un divin chœur...

Lœ *syè* *klẽ* *gra* *lœ* *syè* *kla* *frǽ* *lœ* *syè* *klim* *mõ* *dœ*
240 240 300 320 340 340 340 360 400 300 300 280 320 360 360 360 440 **340 340** **340 340** **340 420 400** **340 460-300** **200 200**
○ ○ ○

(XXI, O 1°.)

Fe *lám* *ar* *mo* *ni* *ǽ* *zœ* *e* *ko* *mẽ* *di* *vẽ* *kǽr*
240-300 260 300-340 300 **320 320** **260 340** **360 400** **440-500** **400 460** 300 300 260 300 240 320 280 300 280-320 300
○ ○ ~20 ● ○

(*Hern.*, 29 A.)

5° Quatre graves + aiguë + grave (••••○•) :

Les flots le long du bord glissent, vertes couleuvres...
Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close.

Le *fló* *lœ* *lõ* *du* *bor* *gli* *sœ* *ver* *tœ* *ku* *lǽ* *vræ*
240 260 280 280-260 **260 260** **280 280** **260 280** **220 280 260** **200 240 280** **200** 200 260 200 260 280 240 260-220 200 200 200
○ ○ ○

(*PG.*, 38 A.)

I *le* *nüi* *la* *ka* *ba* *ne* *pó* *vræ* *me* *byẽ* *kló* (*zœ*)
480 440 360 360 300 200 **280 280** **320** **320 320** **320 320** **420-500** **440 440 480** 280 280 240 240 300 280 260 200
○ ~71 ○ ~10 ○

(*PG.*, 1 E.)

6° Cinq graves + aiguë + grave (•••••○•) :

Soyez flétris devant votre pays qui tombe...
L'endroit bon à la pêche, et, sur la mer immense...

Swa *ye* *fle* *trí* *dœ* *vã* *vo* *trœ* *pe* *i* *ki* *tõ* *bœ*
240 260 280 320 280 380 300 300 240 200 240 300 **280 280** **280 280** **280** **300** **320** **400-320** **320 320**
○ ~34 ○ ○

(*R.B.*, 8 R.)

Lã *drwa* *bõ* *a* *la* *pèe* *e* *sur* *la* *me* *rim* *mã* *sœ*
200 280 260 240 260 220 260 260 280 260-220 **220** **240 240** **240 240** **240 240** **240 260 240** **240 280-240** **220**
○ ○ ○

(*P.G.*, 30 B.)

7° Six graves + aiguë + grave (••••••○•). Je n'en ai point rencontré d'exemple, et une telle formation doit être tout à fait exceptionnelle,

plus rare que la précédente, qui est elle-même peu fréquente. Elle est cependant possible, puisque dans un cas nous nous sommes trouvé en présence de la combinaison suivante, encore plus étendue :

8° Sept graves + aiguë + grave (•••••••○•).

Parce qu'on est jaloux des autres, et honteux...

Par	*sæ*	*kõ*	*ne*	*ja*	*lu*	*de*	*zó*	*træ*	*e*	*õ*	*tæ*
300	**360**	**380**	**360 380**	**280 380**	**400 400**	**340 400**	**320 480-500**	**440 480**	280	360	400
							○	741			

(*Enj.*, IV.)

Jusqu'ici les groupements musicaux que nous avons classés sont rigoureusement semblables aux divisions temporelles du vers. La correspondance est encore exacte au point de vue de la fréquence, les pieds les moins étendus étant ceux qui se rencontrent le plus souvent. Cependant il est toute une autre série de formations mélodiques que l'analyse de la hauteur permet de reconnaître, sans qu'il y ait eu dans l'articulation la moindre emphase, au contraire de ce qui se passe pour la durée dans les combinaisons analogues. Il y a donc lieu de distinguer musicalement une troisième catégorie de membres métriques.

L'enquête préliminaire à laquelle nous nous sommes livré a en effet prouvé que, quand il y a fin de phrase ou chute de sens, l'accent d'acuité du dernier groupe rythmique, au lieu de demeurer à sa place ordinaire, remonte normalement d'une ou plusieurs syllabes. C'est là une loi générale de la prononciation française, et le vers, pas plus que la prose, ne saurait s'y soustraire. Plusieurs cas peuvent donc se présenter :

1° La syllabe qui termine la phrase est masculine et le temps marqué tombe sur la pénultième. Le groupe rythmique ainsi constitué est de tout point semblable à l'un de ceux qui figurent dans notre seconde série, sauf que la finale grave ne comporte pas d'*e* muet. Mélodiquement ce vers où se clôt un sens :

Livrait à l'univers le reste de mes jours. (*Bér.*, 21.)

est identique, quant au schéma de ses dernières syllabes, à cet autre sur lequel le sens se suspend :

De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne... (*Cid*, 25.)

La lecture des tracés en fait foi :

Li	*vrè*	*ta*	*lu*	*ni*	*vèr*	*læ*	*rès*	*tæ*	*dæ*	*me*	*júr*
300 360	300 280 300	280	260 280	300 300	300 320-340 280	260 260	280 280-240	**260**	**240 260**	**240 280**	**240 240 200**
○					○		○			○	

(*Bér.*, 21 C.)

Dæ	*kwa*	*kã*	*ta*	*fa*	*vèr*	*no*	*tra*	*múr*	*mã*	*træ*	*tyè*	*næ*
240 320	320 340-360	320	320	320	280 340-320 300	300 300	300 300	300 320 280	**260 260**	**260**	**280 320-280**	**300 300**
	○				○			○			○	

(*Cid*, 25 R.)

2° La syllabe qui termine la phrase est féminine et l'accent tombe sur l'antépénultième, c'est-à-dire sur la syllabe qui précède immédiatement celle que les grammairiens nomment tonique. Le membre rythmique ainsi constitué n'a plus rien de commun avec ceux que nous avons ren-

contrés, puisque deux graves succèdent à l'aiguë. Celle-ci peut être d'ailleurs la première du groupe ou se faire précéder d'articulations moins hautes.

Pas un nuage au ciel. Tout, comme nous, repose.
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Pa *zæ̃* *nu* *àj* *o* *syèl* • *tú* *ko* *m(œ)* *nu* *rœ* *pó* *zœ*
220 200 220 220 220 240 200 220 200 180 180 •64 400-460 340 320 280 360 300 320 260-220 200 200
○ ○ ○ ○ ○
(*Hern.*, 7 J.)

Lœ *vrè* *pá* *kel* *kœ* *fwa* *ne* *trœ* *pá* *vre* *sã* *bla* *blœ*
280 300 300 260 320 280 280 240 280 380 400 260 260 260 320 260 240 280 280-300 240 240 220 260 260 260
○ ○ ○ ○
(VIII, I 1°.)

3° La syllabe qui termine la phrase étant masculine ou féminine, l'accent remonte de deux ou trois syllabes avant celle que les grammairiens nomment tonique. L'aiguë est donc suivie d'un assez grand nombre de graves sur lesquelles s'opère lentement la descente de la voix après que le point culminant a été atteint.

La France pour vous prendre attend des jours propices.
Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur.

La *Frã* *s(œ)* *pur* *vu* *prã* *dra* *tã* *de* *júr* *pro* *pi* *sœ*
300 320 340 360-380 280 280 260 300 320 340 300 300 300 320 300 300 280 320 300 280 240-200 200
○ ○ ○ ○
(*R.B.*, 25 R.)

Ki *re* *yòn* *a* *tra* *vèr* *sœ* *kre* *pus* *ku* *lop* *skúr*
300 260 300 300 320 280 260 260 220 280 260 240 220 240 260 240 240 240 220-200 200
○ ○ ○
(*P.G.*, 3 R.)

En résumé les combinaisons rythmiques dues à la position des accents musicaux dans le vers sont les suivantes :

1re SÉRIE

○
•○
••○
•••○
••••○
•••••○
••••••○ (deux exemples)
•••••••○ (sans exemple)

2e SÉRIE

○•
•○•
••○•
•••○•
••••○•
•••••○•
••••••○• (sans exemple)
•••••••○• (un exemple)

3e SÉRIE : elle est due à la modification, dans les fins de phrase, de l'un des pieds précédents autres que ○ et ○•, par suite du déplacement du temps marqué. Tout porte à croire, comme on s'efforcera de le montrer ailleurs, que l'accent, quand il remonte de plus de deux syllabes, accomplit ce mouvement par suite de l'effort oratoire, par conséquent que le phénomène n'existe pas à l'état pur et que ses éléments sont complexes. On notera que les chutes de sens introduisent dans le vers français des rythmes descendants tels que le dactyle ○••. L'analyse de la durée ne nous offrait rien de semblable.

Cette troisième série appelle d'autres observations.

On constate, par l'examen des tracés, que l'abaissement de la voix, lorsqu'il y a conclusion, s'opère dans le vers selon les mêmes conditions que dans la prose. Ou bien en effet la ligne mélodique s'affaisse aussitôt après le dernier accent et dans un mouvement continu :

Le ciel n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Lœ	*syèl*	*ne*	*pa*	*plu*	*púr*	*kœ*	*lœ*	*fõ*	*dœ*	*mõ*	*kèr*
500 600	600 620 560	520 520	540	540 560	640 520	480	520 520	580	**460 500**	**560 560**	**440-320 280**
	○				○			○		○	

(VI, K.)

Ou bien la voix commence à descendre aussitôt après l'accent musical, mais elle le fait par échelons, de telle sorte que dans chaque syllabe la voyelle est plus aiguë que la consonne :

Bois, prés, fontaines, fleurs, qui voyez mon teint blême.

Bwá	*pré*	*jõ*	*tè*	*nœ*	*flèr*	*ki*	*vo*	*yé*	*mõ*	*tẽ*	*blè*	*mœ*
260 260 440-320	400 500-300	360	480-400	240 240	440 440-600	320	280 360	280 400-460	**320 320**	**420**	**300 280 360-340**	**220 240**
	○		○		○			○		○		

(XII, D 1°.)

ou bien enfin la syllabe féminine qui termine le groupe rythmique peut être plus haute que la précédente :

Des flots bénis, des bois sacrés, des arbres prêtres.

De	*fló*	*be*	*ní*	*de*	*bwa*	*sa*	*kré*	*de*	*zar*	*bræ*	*prè*	*trœ*
260 300	300 320	280 300	300 340-400	260 280	280 280 300	300	260 360	**240 240**	**240 260 280**	**260 260 320**	**220 220**	**240**
	●		○				○			○		

(XVII, D 2°.)

De ces formes, la première est la plus fréquente. En outre ces trois exemples montrent que, quand il y a chute de sens, le dernier accent est moins aigu que le pénultième. Le cas contraire se présente il est vrai, quoique rarement. Il suffira de cet échantillon :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Lœ	*vrè*	*pœ*	*kel*	*kœ*	*fwa*	*ne*	*trœ*	*pá*	*vre*	*sã*	*bla*	*blœ*
340 340	300 300 420	360	400 320	360	460 600	340 340	320 360	**400**	280 280 380	**440**	380 320 220	220 220 220
	○		●		○			○		○		

(VIII, O 2°.)

Mais les expressions elles-mêmes de « conclusion » ou de « fin de phrase » doivent être expliquées. Il ne s'agit pas seulement des terminaisons qui sont dans la graphie indiquées par des points : il s'agit aussi de celles qui résultent de la signification accordée par les divers sujets aux fractions de la période. Les interprétations peuvent varier, et les divergences sont souvent très sensibles. Elles sont évidentes si l'on se borne à considérer les quatre premiers vers de notre morceau du *Cid*, auxquels nous maintenons la ponctuation que leur confère l'édition des Grands Écrivains :

Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,
Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie ;
Et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs,
Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.

Après ce dernier vers, tous les sujets laissent tomber la voix, car il est manifeste qu'un autre développement commence avec l'alexandrin suivant. Mais entre le deuxième et le troisième vers les sujets hésitent : C G J considèrent que le sens est terminé, R pense au contraire que la phrase continue ; il suspend en effet la voix sur la dernière syllabe du mot *infamie*.

Tous les textes que nous avons enregistrés provoqueraient les mêmes constatations. C'est cependant au point de vue des énumérations que la question acquiert toute son importance, car elles se réduisent souvent à de courts fragments que nulle forte ponctuation écrite n'isole l'un de l'autre. On se rendra compte, par les exemples que nous allons citer, que le traitement des différents termes peut varier dans certaines limites, et l'on n'oubliera pas que ces vers ont été déclamés sans que les sujets eussent connaissance du contexte, de telle sorte que la fin de l'alexandrin a dû forcément être envisagée comme une terminaison certaine.

Les tracés prouvent que l'on choisit entre les alternatives suivantes :

1° On peut considérer chacun des membres de l'énumération comme formant un tout complet, indépendant du contexte. La voix alors ne se suspend pas à la fin de chacun de ces groupes, et l'accent musical tombe sur la syllabe pénultième, ou antépénultième, au moins sur l'antépénultième si la finale est féminine.

J'ai tout, le temps, l'esprit, hier, aujourd'hui, demain.

Je	*tú*	*lœ*	*tã*	*les*	*prí*	*yèr*	*o*	*jur*	*dẅí*	*dœ*	*mẽ*
300 420	240	300 400	320	400 480	380 300	320 520 320	320	320 400 360	320 320 280	280 420	320 240
O	⁊62	O	⁊55	O	⁊62	O ⁊48		O	⁊47	O	

(XIX, G 1°.)

2° On peut au contraire considérer chacun des membres de l'énumération comme formant un sens imparfait, comme se rattachant intimement au reste de la phrase. Dans ce cas, l'accent tombe sur la dernière syllabe de chaque groupe, quand celle-ci n'est pas féminine. Le dernier terme lui-même ne reçoit l'accentuation normale des fins de phrase que s'il semble clore réellement un développement ; sinon il se comporte comme ceux dont il est précédé :

Le siècle ingrat, le siècle affreux, le siècle immonde.

Lœ	*syè*	*klẽ*	*gra*	*lœ*	*syè*	*kla*	*frǽ*	*lœ*	*syè*	*klim*	*mõ*	*dœ*
300 320	400 400	400 400	400 380 440	400 400	380 400	400 420	440 440-460	400 400	400 440	440 500 400	280 360-340	300 280
			O				O			O		

(XXI, P 1°.)

3° Ou bien le traitement peut être mixte : on accorde aux premiers termes de l'énumération la valeur de formations indépendantes, mais la voix se suspend sur le membre pénultième ou même un peu avant, pour ne s'abaisser que sur le dernier, qui marque la conclusion. Cet artifice

suffit à donner à la phrase toute entière une cohésion apparente et à établir après coup une unité qui menaçait de s'effacer. C'est la combinaison la plus fréquente :

Après des feux, des cieux, des cieux, des cieux, des cieux.

A	*pre*	*de*	*fœ*	*de*	*syœ*	*de*	*syœ*	*de*	*syœ*	*de*	*syœ*
420	300	320 360	380-400	280 400	360 360	300 380	340 360	280 320	340 340	280 340	320 260
●			○	○		○			○	○	

(XVIII, P 2°.)

4° Beaucoup plus rarement on constate le mélange des suspensions et des chutes de sens, sans que la voix s'élève sur le membre qui précède la conclusion. Mais ce ne sont là que des cas aberrants, dus à un texte difficile ou à une surprise des sujets [1]. Seuls les trois premiers types déterminés, qui peuvent logiquement se défendre, sont d'un emploi courant.

S'il faut enfin prendre un exemple dans un texte assez long, nous citerons ces deux vers des *Pauvres Gens* :

Or la nuit, dans l'ondée et la brume, en décembre,
Pour rencontrer ce point sur le désert mouvant... (34-35.)

On peut traduire la phrase de plusieurs manières différentes, rattacher *or* pour le sens au début du second vers, de telle sorte que les mots ou groupes intermédiaires, traités comme des parenthèses, puissent assez facilement s'isoler du contexte : *décembre* sera alors accentué sur la première syllabe. Mais il est également loisible de relier le premier vers au second : *décembre* est alors accentué sur la syllabe qui précède la finale féminine. Il est enfin possible de diviser l'énumération en trois ou quatre termes. Les déclamations caractéristiques sont celles de B G R, toutes les trois conformes à l'un des types que nous avons définis plus haut.

	Or	*la*	*nüi*	*dã*	*lõ*	*dẽ*	*e*	*la*	*bru*	*m(œ)*	*ã*	*de*	*sã*	*br(œ)*
B	200-240 200	220 240	220 220 220	200 240	240 240	220 260	240	240 260	240 240 240-220	200	220 220 260		240 200	200 200 180
	○	○	~53			○		○				○		
G	220-320 260	200 280	300 280 320	260 280	260 320	260 340	280	280 300	280 280 320	260 260	280 240 360		400-340	260 260
	○ ~65		○			○			○	~39			○	
R	200-260 260	220 280	260 260 220	200 260	280 360	320 320	300	300 320	240 260 260-220	200 220	240 200 300		240-200	200 180 180
	○ ~31	○	~53		○			○		~12		○		

Ces observations permettront l'interprétation facile de toutes les énumérations qui figurent dans nos tableaux généraux.

Les fins de phrases rendent enfin nécessaire une dernière remarque : il nous faut justifier la position de l'accent dans certains groupes rythmiques et défendre nos notations.

Un alexandrin comme celui que nous allons citer n'offre pas la moindre difficulté :

L'éternel est son nom, le monde est son ouvrage.

1. Ces cas aberrants seraient représentés dans nos tableaux généraux par les vers suivants : XIX, G 2° — XX, P 2°; S 2° — *P,G* , 28 E. On fait abstraction des vers dans lesquels la position pénultième ou antépénultième de l'accent semble due à l'effort oratoire.

Le	*ter*	*nèl*	*e*	*sõ*	*nõ*	*lœ*	*mõd*	*e*	*sõ*	*nu*	*vra*	*jœ*
240 300	300 340	340 380 340	340	340	360 440	240 240	240 320 280	**240**	**280**	**240 240**	**220 220 160**	**160 180**
		O			O		O		O			

(V, N 1°.)

La conclusion en est indiquée par le groupe rythmique terminal qui répond au schéma •O•••. Ce groupe est nettement distinct de celui qui le précède et les deux syllabes aiguës sont séparées l'une de l'autre par une grave. Mais le phénomène est loin d'être aussi clair si le dernier membre métrique est O• ou O••, en un mot si les deux accents d'acuité sont en contact, comme dans le cas suivant :

Après des feux, des cieux, des cieux, des cieux, des cieux.

A	*pre*	*de*	*jǽ*	*de*	*syǽ*	*de*	*syǽ*	*de*	*syǽ*	*de*	*syǽ*
300	320	320 320	400-560	200 280	380 520	280 300	380 520	280 300	380 400	**220 280**	**240 180**
			O		O		O		O	O	

(XVIII, G 2°.)

On pourrait nous objecter que les quatre syllabes finales ne forment musicalement qu'un seul groupe rythmique, dont l'antépénultième serait le sommet. Telle n'est cependant pas notre opinion, et les raisons que nous invoquons sont nombreuses.

Nous pouvons faire observer en effet que la onzième et la douzième syllabe ont dans le vers une valeur pareille à celle des trois iambes dont elles sont précédées et que l'on ne songerait nullement à nier la division proposée s'il y avait suspension et non chute de sens ; il suffirait, même ici, d'une inadvertance du sujet pour rendre à la rime son acuité normale [1], preuve évidente que le groupe qui nous occupe n'est point par nature incapable de supporter l'accent. Mais, toutes choses restant égales par ailleurs, la distinction des groupes rythmiques telle que nous l'adoptons se trouve confirmée par la position éventuelle des silences. Dans cet alexandrin de Hugo :

Je vous trouve jolis et vous fuyez ! Pourquoi ? (*Torquèmada.*)

la séparation des membres métriques est si peu douteuse que l'oreille la plus rebelle ne peut nier le trochée musical formé par la fin du vers. On comparera également avec les chiffres précédemment transcrits la déclamation du sujet D :

A	*pre*	*de*	*fǽ*	*de*	*syǽ*	*de*	*syǽ*	*de*	*syǽ*	*de*	*syǽ*
340	400 400	380 440	400-540	280 360	380 440	240 360	360 480	280 300	320 340	**260 320**	**280 220**
			O •7		O		O		O •17	O	

(XVIII, D 1°.)

G et D, sauf la pause (17 cs), ont accentué de la même façon, et par analogie on peut légitimement attribuer à la diction du premier ce qui ressort avec plus de netteté de celle du second.

D'ailleurs cette juxtaposition des temps marqués n'est point particulière aux fins de phrase et on la constate encore quand deux monosyllabes se succèdent immédiatement, selon une formation rythmique que nous avons déjà commentée au point de vue de la durée et qui nous retiendra au cours de ce chapitre : or les principes de notation que nous avons exposés sont d'une application universelle, et les accents en contact sont indépendants l'un de l'autre toutes les fois que le second est de moindre valeur que le premier. Enfin l'ultime raison, à elle seule suffisante, sera la

1. Telle a été la déclamation de O 2°.

suivante : il faut considérer les syllabes longues qui terminent les pieds comme des barrières rythmiques dont la présence empêche la confusion des groupes musicaux.

*
* *

Les fins de phrase imposent des formes spéciales à un nombre de membres métriques assez restreint. Si donc l'on fait abstraction à la fois des combinaisons mélodiques qui constituent notre troisième série et des modifications dues à l'effort oratoire, il est manifeste que les durées et les acuités se répartissent selon des successions identiques. Les deux accents eux-mêmes, temporel et de hauteur, ne sont pas sans présenter des caractères communs.

La syllabe longue, on l'a vu, n'a jamais de valeur fixe et constante : de même la voix ne s'élève jamais sur une note immuable, et il n'est pas besoin qu'elle atteigne un certain nombre de vibrations pour qu'il y ait temps marqué. Nous avons rencontré des syllabes aiguës de 220 v.s. et d'autres qui les dépassent de près de deux octaves. On sait d'ailleurs que l'organe varie avec les individus. Un homme peut avoir une voix de basse, de baryton ou de ténor : dans le premier cas, nous le rappelons, le registre normal s'étendra de 170 à 600 v.s., soit un écart de 430 v.s.; dans le second cas, il ira de 222 à 711 v.s. avec un intervalle de 489 v.s.; enfin le ténor évolue entre 256 et 888 v.s., selon une différence de 632 v.s. Ajoutons enfin que les limites supérieure et inférieure peuvent être de beaucoup dépassées : on descend dans les conclusions, pour des notes que l'on ne pourrait à la vérité tenir, bien au-dessous des tons ordinaires ; de même, sous l'influence de la passion, on peut atteindre des acuités considérables.

L'accent de hauteur est donc susceptible de gradations infinies. Il nous faut maintenant indiquer comment il se détermine, et nous dirons qu'il résulte du sommet constitué par une syllabe quelconque du vers, comparée avec celles qui l'entourent. En raison de la position de l'accent tonique dans notre langue, seule la syllabe finale du mot métrique est aiguë, sauf quand celui-ci possède une terminaison féminine ou quand il y a fin de phrase. L'accent d'acuité coïncide donc en général avec les divisions du sens, et le rythme mélodique est toujours *ascendant*, exception faite, nous le répétons, pour les membres métriques dits de conclusion, ou pour ceux que l'effort oratoire transforme, selon des modifications qui feront l'objet d'un exposé spécial. Comme les divers éléments du vers n'ont pas d'acuité spécifique, telle valeur musicale qui dans un pied se trouve notée du signe ● ou est atone recevra dans un autre groupe le signe ○ : tout dépend des syllabes avoisinantes, c'est-à-dire que la hauteur est toujours relative.

Soient en effet deux alexandrins :

Regarde. Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait.
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector ?

Rœ *gar* *dœ* *plu* *dœ* *fǽ* *plu* *dœ* *brïví* *tu* *sœ* *tè*
160 200 240 240 240 200 220 180 260 220 240 180 260 160 240 220 240 220 220 160 200-260 200-240 240 200-260
○ ~21 ● ○ ~20 ○ ~42 ○
(*Hern.*, 9 A.)

Dœ *la* *fi* *y(œ)* *dE* *lèn* *a* *la* *vǽ* *vœ* *dEk* *tòr*
260 320 360 360 360-380 340 240 340 360 360-400 300 320 340 340 220 360-400 320 320 320 380 520-200 180
○ ○ ○ ○
(*Andr.*, 12 A.)

Dans le premier des syllabes sont aiguës qui seraient graves dans le second, et celui-ci à son tour a des graves qui dépassent sur l'échelle de la gamme toutes les aiguës du premier exemple. C'est que dans l'un et l'autre les syllabes ont la qualité qu'on leur assigne seulement par rapport à celles dont elles sont entourées. On pourra remarquer en outre que dans un même vers les temps marqués sont généralement de valeur différente : l'identité de hauteur n'est pas nécessaire.

Mais l'accent musical, tout comme l'accent temporel, à cause précisément de l'accentuation propre au français, s'établit surtout par comparaison avec la syllabe dont il est immédiatement suivi plutôt qu'avec celle dont il est précédé. En d'autres termes, deux syllabes consécutives de même acuité pourront recevoir toutes les deux le signe ○, mais seulement si le sens les sépare. Dans le cas contraire, la seconde seule sera considérée comme aiguë :

Dis, ne le crois-tu pas ? sur nous tout en dormant...
Ma générosité doit répondre à la tienne...

Dí	*nœ*	*lœ*	*krwa*	*tu*	*pá*	*sur*	*nu*	*tu*	*tã*	*dor*	*mã*
180 280-380	240 240	280 300	280 300 320	200	320	280 280	**280 340**	**340**	320	280 320 320	280 280 340
○			●		○ ↗28		○	○			○

(*Hern.*, 5 A.)

Ma	*je*	*ne*	*ro*	*zi*	*té*	*dwa*	*re*	*põ*	*dra*	*la*	*tyè*	*nœ*
380 400	340 360	400 400	340 400	360 400	**400**	360 360	360 360	400-360	320 340 360	360 360	380 380-280	240 260
●					○			○			○	

(*Cid*, 26 G.)

Dans le premier exemple on a noté ○ ○ parce que le sens indique la coupe *sur nous / tout*... De pareilles égalités de hauteur, lorsque deux accents se trouvent en contact, sont assurément exceptionnelles, et le deuxième temps marqué est généralement plus grave que celui auquel il succède ; mais on peut toujours déterminer les pieds en prenant quand il y a doute, le texte pour base, et surtout en s'inspirant des indications fournies par la durée et l'intensité. Le second exemple ne présente pas les mêmes difficultés. La dernière syllabe du mot *générosité* est marquée du signe ○ quoiqu'elle ait la même acuité que les trois précédentes ; mais la ligne musicale s'abaisse seulement après elle; alors seulement l'oreille perçoit une différence dans la succession des articulations, et la dépression subitement apparue donne un relief suffisamment net à la finale du groupe rythmique.

Cependant les graves qui précèdent le temps marqué de chaque membre métrique doivent être elles aussi prises en considération. On fera observer qu'elles forment ordinairement une progression mélodique établie de voyelle à voyelle, de la première à la dernière. Cette réduction, opérée par l'accent sur les syllabes antécédentes, n'est point sans présenter quelques exceptions, comme en fait foi le dernier exemple cité. L'égalité de hauteur peut même s'étendre à une série assez longue :

A ne te laisser point ta fuite en ton pouvoir.

A n(œ)	*tœ*	*le*	*se*	*pwẽ*	*ta*	*fwït*	*ã*	*tõ*	*pu*	*vwàr*
320 320	**320**	**320 320**	**320**	**320 320**	**320**	320 360	320	340	360	280 340 280-240 200
						○			○	

(*Cin.*, I, 6 J.)

Mais de tels cas sont relativement rares et n'altèrent point le principe général qu'on pourrait formuler de la sorte : le rythme musical, sauf les exceptions signalées, est ascendant ; il est constitué par une succession de syllabes graves terminées par une aiguë ; dans chaque pied ainsi

formé, les graves, considérées à partir de la première, s'élèvent le plus souvent par un mouvement continu ; hors les accidents dus à l'emphase, et si on les considère par rapport à l'accent, elles ne présentent jamais une hauteur décroissante.

Ainsi donc les formations mélodiques, nous l'avons déjà fait remarquer, sont identiques aux formations temporelles. La cause en est que, comme celles-ci, elles sont conditionnées par la construction grammaticale du vers, de telle sorte que les temps marqués tombent sur les arêtes du sens. C'est là une règle impérieuse et, on peut le dire, malgré un petit nombre de dérogations, absolue. Le texte détermine automatiquement la position des accents musicaux, du moins dans une déclamation simple, et ces accents, groupant certains éléments de la phrase, les dissocient de certains autres, selon l'ordre de la pensée et l'importance des parties constitutives. Le hasard dans l'enchaînement des syllabes, l'arbitraire dans le choix des places où doivent tomber les crêtes d'acuité auraient pour résultat de rendre le vers inintelligible et insupportable à l'oreille.

Il suit de là que les observations faites à propos de la durée trouvent leur application dès qu'il s'agit de la hauteur musicale. D'abord au point de vue des alexandrins composés de monosyllabes : ils ne se distinguent nullement des autres, et la disposition typographique du texte imprimé ne saurait empêcher le sens d'exercer ses droits. Que l'espace compris entre deux rimes soit comblé par douze mots ou seulement par quatre, peu importe : ou du moins les douze mots écrits ne resteront pas douze dans la parole, mais ils se grouperont toujours selon leurs affinités intimes de façon à composer des pieds métriques. Il n'y a aucune différence entre ce vers :

Le ciel n'est pas plus pur que le fond de mon cœur,

et cet autre :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable,

sauf que le premier est de terminaison masculine, et le second de rime féminine. Les graphiques donnent en effet ces chiffres :

Lœ *syèl* *ne* *pa* *plu* *púr* *kœ* *lœ* *fõ* *dœ* *mõ* *kèr*
500 560 600 620 560 520 520 540 540 560 640 520 480 520 520 580 460 500 560 560 440-320 280
O O O O
(VI, K.)

Lœ *vrè* *pé* *kel* *kœ* *fwa* *ne* *trœ* *pá* *vre* *sã* *bla* *blœ*
440 460 460 500 600 480 500 460 520 600 660 400 480 480 520 600 480 480 480 560 480 480 480 360 360 300
O O 11 O O
(VIII, K.)

On voit que dans ces deux alexandrins les combinaisons rythmiques sont identiques, que dans le premier, pas plus que dans le second, les mots ne conservent leur individualité : ils se combinent au contraire avec la même facilité de façon à laisser apparaître des sommets concordant avec les divisions du sens.

On se souvient d'autre part de la théorie formulée par M. Grammont touchant la syllabe féminine qui suit immédiatement l'accent temporel. Nous nous sommes efforcé de montrer que cette syllabe se rattache au membre métrique antécédent, et non à la mesure suivante, comme le veulent avec ce critique Lubarsch, Becq de Fouquières et Clair Tisseur. En d'autres termes, nous avons défendu les coupes suivantes :

Il se croise — les bras — en un calme — profond,

au lieu de celles-ci généralement adoptées :

Il se croi — se les bras — en un cal — me profond (A. de Vigny.)

Or l'analyse des hauteurs musicales confirme les résultats fournis par l'examen des durées : la syllabe muette, à l'intérieur comme à la fin du vers, est liée intimement à la tonique précédente en vertu de la loi selon laquelle le sens est le principe générateur du rythme. Sans doute, ici encore, quelques exemples paraissent donner raison aux théoriciens précités, et quelquefois la progression mélodique a l'air de s'établir d'aiguë à aiguë :

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector.

Rœ	*me*	*te*	*vu*	*mœ*	*syé*	*du*	*na*	*lar*	*mœ*	*si*	*eó*	*dœ*
320 400	480 620	640	600 660 320	400 520	600-320	360 480	520 600	540 620 620	**540 540**	560	580-320	300 280
			○ ~16		○ ~63			○			○	

(XXIV, K 2°.)

Dœ	*la*	*fi*	*y(œ)*	*dE*	*lèn*	*a*	*la*	*vè*	*vœ*	*dEk*	*tòr*
260 320	360 360	360-380	340	240 240	360 360-400	300	320	340 340	220 360-400	**320 320**	320 380	520-200	180
		○			○				○			○	

(*Andr.*, 12 A.)

Croit-on cependant que ces deux mots métriques *-me si chaude* et *-ve d'Hector* aient rien qui satisfasse l'oreille et l'esprit ? Si l'on admet que, dans le premier vers, la treizième syllabe n'est point séparable de la douzième, pourquoi la dixième le serait-elle de la neuvième ?

De plus, outre que le silence, quand il apparaît, ne peut jamais trouver place qu'après la muette dont il s'agit, et jamais avant elle, la progression mélodique, dans un grand nombre de cas, appuie singulièrement les scansions proposées par nous. Soient donc ces deux vers :

Je ne rendais qu'à moi compte de mes désirs.
Et cinq petits enfants, nids d'âmes, y sommeillent.

Jœ	*nœ*	*rã*	*de*	*ka*	*mwa*	*kõ*	*tœ*	*dœ*	*me*	*de*	*zir*
300 320	320 320	300 320	280 340	340	360 360 360-280	280-300	**280**	260 260	260 260	220 280	260 260-220	180
					○	○				○	

(*Bér.*, 13 C.)

E	*sèk*	*pœ*	*ti*	*zà*	*fã*	*ni*	*dá*	*mœ*	*zi*	*so*	*mè*	*y(œ)*
300	320	300	320	260 320	400	240 280	260 260-320	**300 240**	200 240	240	260 260-200	200
	○				○		○				○	

(*P.G.*, 9 E.)

On notera que, dans le premier, la huitième syllabe, et, dans le second, la neuvième, se rattachent manifestement, non pas au dernier, mais à l'avant-dernier membre rythmique : c'est d'après ces exemples, on peut le supposer, que l'oreille se guide dans les cas difficiles afin de laisser au sens ce qui lui revient légitimement.

Il n'est pas vrai non plus, quelque place qu'elle occupe, que la syllabe féminine, si elle est prononcée, constitue dans le rythme un élément négligeable. A l'intérieur du groupe métrique, elle a la même importance que les autres graves, et, comme elles, forme un des chaînons de la progression mélodique, sans qu'il y ait affaissement subit de la voix, puis élévation subséquente. A la finale de chaque pied, soit à la rime, soit

avant elle, elle n'apparaît point comme étant de nature spéciale, et tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'elle n'est pas accentuée, sans plus. Deux alexandrins nous permettront de nous expliquer plus clairement :

Est-il juste après tout qu'un conquérant s'abaisse...
Tout s'en va. — Nous avons, depuis Philippe quatre...

E	*til*	*jús*	*ta*	*pre*	*tu*	*kæ̃*	*kõ*	*ke*	*rã*	*sa*	*bè*	*s(œ)*	
260	380 340	280 280	280	300	260-180-160	360	440	420	360 420	380	300 400-440	**360**	
	○			○	⁊ 77		●		○		○		(*Andr.*, 5 A.)

Tu	*sã*	*va*	*nu*	*za*	*võ*	*dœ*	*pẅí*	*Fi*	*li*	*pœ̀*	*ka*	*trœ*	
300	320	240 240	260 360	300 440	440 480	440 440	480 480	440	440 460	**480**	520	**480**	
	○	⁊ 67			○		○				○		(*R.B.*, 12 E.)

Dans chacun d'eux la fin du vers est suspendue, et par conséquent la terminaison féminine reste plus aiguë qu'elle ne le serait s'il y avait conclusion. En confrontant la sixième syllabe du premier avec tel exemple (cf. tableaux généraux) où la rime serait en même temps chute de phrase, on se rendra compte que toute syllabe par laquelle s'achève un sens ou que l'on peut traiter comme telle, féminine ou non, est susceptible de s'abaisser jusqu'aux extrêmes limites inférieures de la voix sans que ce soit là un privilège spécial à l'*e* muet. Pour nous borner cependant aux deux alexandrins cités, constatons que la finale treizième est égale ou supérieure en hauteur, dans le premier, à six des autres syllabes, dans le second à neuf, dont l'une même est accentuée. Dans celui-ci enfin l'antépénultième contribue à la progression rythmique dont elle fait partie aussi bien que toutes les autres graves du même groupe. Jamais en effet la syllabe dite muette, située soit à l'intérieur des hémistiches soit à la rime, ne reçoit un traitement qui révèle chez elle une infériorité de nature : elle compte autant que les autres atones du vers toutes les fois qu'elle est prononcée.

Ceci une fois établi, nous pouvons maintenant revenir au rôle que joue le sens dans la détermination du rythme musical et répéter que les accents d'acuité, exception faite pour les fins de phrase, les modifications dues à l'effort oratoire et quelques cas particuliers dont il sera parlé plus loin, coïncident régulièrement avec une division nette de la pensée.

Il s'ensuit que le mouvement ondulatoire dont nous avions découvert l'existence dans les formations artificielles du type *apapapa* se maintient peu ou point dans le vers. Mélodiquement comme temporellement, il se peut qu'il soit primitif et naturel au langage, mais il ne se manifeste avec fréquence que sous une seule condition : c'est que le même groupe se répète indéfiniment sans nécessité d'expression particulière. Alors la voix cherche des points d'appui, et, comme le sens ne les lui offre point, elle les crée selon un schéma très simple, par l'alternance de l'accent.

Au contraire, du moment que les sons articulés ont une signification particulière, les sommets d'acuité ne tombent plus sur les syllabes selon le même principe ; ils choisissent les places qu'ils occupent afin de faire coexister l'effort de la parole avec les temps principaux du texte. Le rythme musical de l'alexandrin est donc avant tout, si l'on peut dire, un rythme d'intelligence : il ne saurait être, dans ses dispositions principales, un dessin tout fait et préexistant au texte, qui se soumettrait les divers membres de la phrase au lieu de se modeler sur eux.

Donc, si l'accent musical est uniquement conditionné par le sens, — ce qui est vrai même dans les conclusions, puisque là encore c'est l'idée qui règle la modulation de la voix, — il peut se rencontrer à n'importe quelle place de l'alexandrin, toutes les fois que la pensée exprimée par les mots lui offre un point d'appui suffisant. On rencontre donc les cas ci-après :

1° La première syllabe porte un accent.

Il peut en être ainsi du fait de l'enjambement, lorsque le rejet est d'une seule syllabe :

. . . . . j'ai déjà
Su comment votre main divine protégea. . .

| | | |

3° La troisième syllabe porte un accent :

Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.
Que remplir votre poche et vous enfuir après !

Sœ	*nœ*	*sõ*	*kœ*	*fes*	*tõ*	*sœ*	*nœ*	*sõ*	*kas*	*tra*	*ga*	*lœ*
340	360 360	**400**	300	320	360-400	280	280 280	300	260	260 260	280 340	320
		○			○			○				○

(VII, J.)

Kœ	*rã*	*plir*	*vo*	*trœ*	*poɛ*	*e*	*vu*	*zã*	*fϋir*	*a*	*prè*
340	240 400	**360 420 440**	420 420	400 420	360-440	420	300 300	320 420	320 420	400	280 280-240
		○			○	●			○	○	

(*RB.*, 7 J.)

4° La quatrième syllabe porte un accent :

Je suis romaine, hélas, puisque Horace est romain.
Pluie ou bourrasque, il faut qu'il sorte, il faut qu'il aille...

Jœ	*sϋi*	*ro*	*mèn*	*e*	*lás*	*pϋis*	*ko*	*ras*	*e*	*ro*	*mẽ*	
400 520	520	480 600	**600 640-480 420**	480	520-720	400 440	560	560 620	420	480 480	420 400	
			○		○			○		○		

(III, K 1°.)

Plwí	*u*	*bu*	*rask*	*il*	*fó*	*kil*	*sòrt*	*il*	*fó*	*ki*	*la*	*yœ*	
240 280 360	320	300 320	**320 360**	280 280	320	340 300	360	320 280	300	340	240 400-260	260 240	
○			○ 52				○	●			○		

(*PG.*, 18 G.)

5° La cinquième syllabe porte un accent.

Les cas sont rares où le temps marqué tombant à cette place concorde avec une suspension de sens, et nos tracés ne nous en fournissent qu'un seul échantillon : c'est un vers emprunté à Th. de Banville et par conséquent essentiellement moderne. Comme nous l'avons fait observer à propos de la durée, les théoriciens ont généralement condamné la coupe cinquième, afin de conserver à l'hémistiche sa valeur traditionnelle : ils craignaient que la syllabe forte en position cinquième, par son contact avec la césure, ne fît perdre à celle-ci l'importance qu'elle devait avoir. La combinaison se rencontre pourtant chez Hugo, mais lorque la séparation des mots est assez forte pour permettre la coexistence de deux accents successifs. Elle est devenue d'un emploi courant dans la poésie contemporaine, sans avoir pour condition le maintien du temps marqué de l'hémistiche.

Cependant, sans parler de circonstances telles que le déplacement oratoire, la réduction d'un hiatus intérieur ou la non-prononciation d'un *e* muet, qui peuvent amener dans le vers une syllabe aiguë à la cinquième place, il faut indiquer que la chute de la phrase coïncidant avec la césure produit fréquemment le même résultat . De nos deux exemples le premier présente une suspension de sens, le second une conclusion :

Le destin d'Atys, noble et pur comme une lame...
Bon appétit, messieurs ! O ministres intègres...

Lœ *des* *tẽ* *dA* *tís* *no* *ble* *púr* *ko* *mu* *n(œ)* *la* *mœ*

220 240 220 260 240 240 240 **280-220** 200 220 200 240 240 260-220 240 220 220 220 220 220 220 220 240

● ○ ·27 ○

(*Enj.*, I, 3.)

Bo *na* *pe* *tí* *me* *syǽ* *Ó* *mi* *nis* *trœ* *zẽ* *tè* *grœ*

240 320 400 400 400 460-200 **200 220** 200 180-160 300-360 300 300 320 320 280 280 260 300 220-180 200 200 200

○ ○ ·60 ○ ○ ○

(*RB.*, 1 R.)

La coupe cinquième, à cause des conclusions de sens, se rencontre donc beaucoup plus souvent sous l'espèce musicale que sous l'espèce temporelle.

6° La sixième syllabe porte un accent.

Il n'y a point de difficulté. C'est la place de la césure, l'endroit où les poètes classiques terminent nécessairement un groupe rythmique :

Et monté sur le faîte, il aspire à descendre.
Tout cela part d'un cœur toujours maître de soi...

E *mõ* *té* *sur* *lœ* *fèt* *i* *las* *pír* *a* *de* *sã* *drœ*

320 320 320 360 340 300 340 340 **400 440** 280 300 300 320 240 240 260 280 260-200 200 200 200

○ ○ ·26 ○ ○

(*Cin.*, II 14 C).

Tu *sœ* *la* *par* *dẽ* *kàr* *tu* *jur* *mè* *trœ* *dœ* *swa*

240 240 240 340 220 200 200 260 **300 240** 420 260 480 400 300 500 380 440 440 500 360 280-200

○ ○ ○ ○

(*Andr.*, 15 J.)

7° La septième syllabe porte un accent.

De même que pour l'accent temporel il faut distinguer deux cas. Ou bien l'hémistiche est déjà affecté de sa coupe normale et le temps marqué de la septième syllabe succède à celui de la césure, comme dans nombre de vers classiques :

Je ne rendais qu'à moi compte de mes désirs.

Jœ *nœ* *rã* *de* *ka* *mwa* *kõ* *tœ* *dœ* *me* *de* *zír*

300 320 320 320 300 320 280 340 340 360 360 360-280 **280-300** 280 260 260 260 260 220 280 260 260-220 180

○ ○ ○

(*Bér.*, 13 C.)

Ou bien le sens ne permet pas d'appuyer sur la sixième syllabe et la septième seule est aiguë. Cette construction, condamnée par la plupart des critiques, est devenue fréquente dans la poésie contemporaine :

Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond ?

Dí *nœ* *vu* *dre* *tu* *pa* *vwàr* *u* *ne* *twal* *o* *fõ*

300 600-400 400 520 500 540 460 460 460 460 460 **360 380 460 400** 420 400 420 400 540-600 280 260 280

○ ● ○ ○ ○

(*Hern.*, 22 R.)

Dans le vers classique, seul un artifice de déclamation peut faire apparaître ce second type au lieu du premier. Les poètes du XVIIe et du XVIIIe siècle n'eussent point admis un temps marqué à cette place en l'absence de coupe à l'hémistiche.

8° La huitième syllabe porte un accent :

Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés.
Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire.

Ẽ	*si*	*kœ*	*la*	*ver*	*tú*	*lœ*	*krim*	*a*	*se*	*dœ*	*gré*	
300-360	400-360	340	340 360	320 360	380-440-400	320 360	**400 400-360 360**	360	380	340 400	360 380	440-260
	○				○		○					○

(XXIII, G.)

Ta	*fu*	*nès*	*tœ*	*va*	*lèr*	*mès*	*trüí*	*par*	*ta*	*vik*	*twà*	*rœ*	
240	280	300 360	320	300 320	320 340 280	260 280	**280 300**	280 280	280	280 320	260 240 220	200 200	
		○			○		○			○			

(*Cid*, 9 R.)

Il n'y a pas la moindre difficulté, non plus que pour les aiguës neuvième et dixième.

9° La neuvième syllabe porte un accent :

Accourez, mes faucons, j'ai le nid, j'ai la proie !
Aux planches d'un bahut vaguement étincelle...

A	*ku*	*ré*	*me*	*fo*	*kõ*	*je*	*lœ*	*ní*	*je*	*la*	*prwá*	*(œ)*
220	340	320 480-440	320 320	340	540-460	200 280	320 320	**240 460**	200 260	220 300	220 220 180	
		○			○			○		○		

(XV, O.)

O	*plã*	*ɛœ*	*dæ̃*	*ba*	*ú*	*va*	*gœ*	*mã*	*te*	*tẽ*	*sè*	*(lœ)*
200	200 240-200	220	200 220	180 220	240-220	200 200	180 200	**200 220**	200	200	220-240	200
	○				○			○			○	

(*P.G.*, 6 B.)

10° La dixième syllabe porte un accent :

Après des feux, des cieux, des cieux, des cieux, des cieux.
L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure !

A	*pre*	*de*	*fɑ́e*	*de*	*syɑ́e*	*de*	*syɑ́e*	*de*	*syɑ́e*	*de*	*syɑ́e*	
320	380	280 380	480	280 400	440 440	280 400	480 480	360 400	**360 440**	360 400	440 460	
			○		○		○		○		○	

(XVIII O 2°.)

Lɑ̀e	*rœ*	*sõ*	*bru*	*lEs*	*pay*	*a*	*go*	*ni*	*zã*	*tœ*	*plɑ̀e*	*r(œ)*
340 380	360 380	400	340 280 320	320 340	360 320	320	280 320	300 320	**220 340**	300	280 320-240	220
		○			○				○		○	

(*RB.*, 5 E.)

11° La onzième syllabe porte un accent.

Les observations sont les mêmes que pour la coupe cinquième. Les cas sont rares où le temps marqué tombant à cette place concorde avec une suspension de sens, et les théoriciens ont généralement condamné cette construction qui leur semblait porter atteinte à l'intégrité de la rime. Elle se rencontre assez peu chez les classiques, seulement dans le dialogue, et quand il y a changement d'interlocuteur ; mais elle est devenue d'un emploi plus courant au XIXe siècle. En voici un exemple :

Tel Satan à travers vaux, monts, rocs, bois, lacs, prés.

Tel	*Sa*	*tã*	*a*	*tra*	*ver*	*vó*	*mõ*	*rok*	*bwá*	*lak*	*pré*
320 320	380	320	360	300 360	320 320 320	400 520	240 500	380 440	260 300 400	**280 360**	320 340-240
	○	·20		●		○ ·37	○ ·35	○ ·29	○ ·34	○ ·15	○

(XIII K 1°.)

Sans parler de circonstances telles que le déplacement oratoire, la réduction d'un hiatus intérieur ou la non-prononciation d'un *e* muet, qui peuvent amener dans le vers une syllabe aiguë à la onzième place, la chute de la phrase, coïncidant avec la rime, produit fréquemment le même résultat :

Et par un beau trépas couronne un beau dessein.

E	*pa*	*rã*	*bó*	*tre*	*pá*	*ku*	*ron*	*ã*	*bó*	*de*	*sẽ*
220	220	240 260	240 320	300	320-280	300	260 320 280	260	200 280	**300 300**	220-200
			●		○		○			○	

(*Cin.*, I, 10 R.)

12° La douzième syllabe porte un accent :

Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
Immoler Troie aux Grecs, au fils d'Hector la Grèce ?

Tu	*Pa*	*rí*	*pur*	*Ci*	*mèn*	*a*	*le*	*zyé*	*dœ*	*Ro*	*dri*	*gœ*
280	320	320 420-300	340 320	360	360 400 380	320	340 360	300 300 400-380	340 380	360 400	**320 360 440-260**	240 280
		○			○	′		○			○	

(XXII, G.)

Im	*mo*	*le*	*Trwá*	*o*	*Grèk*	*o*	*fis*	*dEk*	*tòr*	*la*	*Grè*	*sœ*
320 360	320 360	400 400	280 280 420	380	340 320 360-400	300	340	300 340	360 400	340 340	**340 300 360**	240
			○		○				○		○	

(*Andr.*, 14 J.)

13° La treizième syllabe porte un accent.

Le cas, nous l'avons noté, se présente rarement, mais il peut se rencontrer exceptionnellement lorsque la fin du vers concorde avec une suspension de sens, comme dans l'exemple suivant :

Et contre ma douleur j'aurais senti des charmes...

E	*kõ*	*trœ*	*ma*	*du*	*lòr*	*jo*	*re*	*sã*	*ti*	*de*	*car*	*mœ*
540	600	580 580	580 580	580 580	580 620 520	520 540	520 540	580	580	560 580	620 620	**680 680**
	○				○							○

(*Cid*, 17 α.)

ou encore, comme il est loisible de le supposer sans que cependant nos tableaux généraux nous en fournissent le moindre échantillon, lorsque la syllabe féminine de la rime, par suite d'enjambement, fait partie intégrante d'un pied rythmique de conclusion, terminé seulement au début du vers suivant. L'éventualité du temps marqué musical affectant la treizième syllabe n'a été naturellement envisagée ni par les poètes, ni par les théoriciens.

Des faits intéressants ressortent de cet exposé. Comme les coupes temporelles, les coupes de hauteur se répartissent normalement selon les divisions du texte et peuvent apparaître en tout endroit de l'alexandrin, selon la volonté du poète : les diverses combinaisons employées par celui-ci lui servent à varier son rythme et à produire les effets qui lui sont indispensables. L'acuité toutefois, comparée avec la durée, présente deux différences notables. D'abord la position de l'accent, à toutes les places, n'est pas déterminée obligatoirement par une suspension de sens, mais peut résulter d'une conclusion : il s'ensuit que les syllabes cinquième, septième et onzième sont plus souvent aiguës qu'elles ne sont longues, même quand les poètes construisent leurs vers selon les formes les plus étroites de la tradition classique. En second lieu, la finale féminine de la rime peut, par exception, être la plus haute du groupe auquel elle appartient sans pouvoir jamais supporter le temps marqué temporel.

Il n'y a pas d'alexandrins dépourvus d'accents musicaux intérieurs, car la voix, dans la déclamation lente qu'exige la poésie, pour donner aux divers moments de la pensée leur relief nécessaire, est obligé de morceler le texte en fragments assez courts. On doit toutefois se demander si certains sommets d'acuité ne l'emportent pas sur les autres, en raison soit de la place qu'ils occupent, soit de leur importance dans la phrase. La question, déjà examinée au point de vue de la durée, se pose à nouveau pour le rythme mélodique.

Il ne s'agit pas ici de classer tous les faits que nous apportent nos tableaux généraux, mais seulement de fournir quelques brèves indications : elles sont indispensables à un exposé dont le but est d'expliquer la structure du vers ; elles seront rappelées ou commentées plus longuement dans les deux chapitres consacrés, l'un à l'accent oratoire, l'autre aux hauteurs comparées, dans ce dernier surtout, où l'on s'efforcera de définir plus exactement les ressources musicales dont la voix dispose. On se contentera pour le moment de dire que la subordination des accents d'acuité peut s'étendre à toute une série de groupes rythmiques et même à plusieurs vers, à l'inverse de ce qui se passe pour la durée. Les phénomènes les plus caractéristiques sont les suivants :

1° Dans un alexandrin de facture classique fortement construit et dont les deux hémistiches s'opposent ou ne sont pas liés intimement l'un à l'autre, les syllabes aiguës, sixième et douzième, sont ordinairement plus hautes que les autres temps marqués du vers, pourvu qu'il y ait suspension du sens. En cas de conclusion, soit à l'hémistiche, soit à la rime, ce rapport se trouve modifié :

Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne ?
Et par un beau trépas couronne un beau dessein.

Rœ	*ɛer*	*ɛé*	*ru*	*nœ*	*Grèk*	*a*	*mã*	*du*	*nœ*	*trwa*	*yè*	*n(œ)*
220 320	360 360	340-420	360 360	340 360	**300 300 320-440**	280	300 340-320	280 280	320 320	280 280	**280 280-440**	420
		○			○		○		●	(*Andr.*, 10 F.)		○

E	*pa*	*rã*	*bó*	*tre*	*pá*	*ku*	*ron*	*ã*	*bó*	*de*	*sẽ*
300	320	340 340	280 380	360	**380-440**	400	360 440-360 320	320	300 340	240 300	**320-220**
			●		○ 38		○		●		○ (*Cin.*, I, 10 C.)

Dans ce dernier exemple, la rime termine la phrase et l'accent n'est maintenu à sa place ordinaire que par l'effort oratoire : il y a cependant une chute de la voix nettement caractérisée : elle est encore plus sensible lorsque, conformément à la règle générale, le temps marqué remonte d'une ou deux syllabes.

2° Les aiguës sixième et douzième perdent leur valeur éminente au profit d'un sommet musical placé à l'intérieur de l'hémistiche toutes les fois qu'il y a nécessité d'accorder à tel membre un relief particulier.

Crois qu'il m'en a coûté, pour vaincre tant d'amour,...

Krwá *kil* *mã* *na* *ku* *té* *pur* *vẽ* *krœ* *tã* *da* *mur*
220 440 440-320 340 320 300 320 320 320 320 360-340 320 320 260 340-320 260 320 360 360 360 360 400-380
○ ○ ○ ○
(*Bér.*, 8 C.)

Même dans un alexandrin classique répondant à la définition précédemment donnée, le cas se produit souvent, par simple besoin de variété :

Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire.

Ta *fu* *nès* *tœ* *va* *lèr* *mẽs* *trüí* *par* *ta* *vik* *twa* *rœ*
240 280 **300 360** 320 300 320 320 340 280 260 280 280 300 280 280 280 280 320 260 240 220 200 200
○ ○ ○ ○
(*Cid*, 9 R.)

Il faut ajouter qu'ainsi la succession des groupes rythmiques, dans un même alexandrin, présente parfois, du début à la terminaison, une gradation descendante des temps marqués :

Mon cœur en ce moment ne vient pas de se rendre.

Mõ *kèr* *à* *sœ* *mo* *mã* *nœ* *vyẽ* *pá* *dœ* *sœ* *rã* *drœ*
300 380 **380-400 320** 340 **360** 320 320 300 320 280 280 260 260 280 **300-240** 220 220 240 **240 260-220** 200 200 220
○ ○ ○ ○
(*Bér.*, 2 C.)

3° Si dans le même vers ou le même hémistiche deux membres métriques ont la même valeur au point de vue du sens, l'un ou l'autre, *ad libitum*, peut être affecté de l'accent le plus aigu :

Le siècle ingrat, le siècle affreux, le siècle immonde.

Lœ *syè* *klẽ* *gra* *lœ* *syè* *kla* *frá* *lœ* *syè* *klim* *mõ* *dœ*
O 1° 240 240 300 320 340 340 **340 360 400** 300 300 280 320 360 360 **360 440** 340 340 340 340 340 420 400 **340 460-300** 200 200
○ ○ ○ ○
2° 280 340 340 340 360 400 **300 340 420** 300 320 300 360 300 300 **400 400** 320 320 320 320 340 340 320 **320 360-280** 240 280
○ ○ ○
(XXI.)

On peut comparer ces deux déclamations successives et reconnaître que le rapport des syllabes quatrième, huitième et douzième n'est pas demeuré identique. Il en est ainsi dans toutes les répétitions d'un même groupe rythmique et dans toutes les énumérations quand elles ne comportent pas de gradation. L'égalité des hauteurs se rencontre très rarement, mais l'on peut toutefois citer cet exemple :

Porte, porte chez lui cette mâle assurance...

Pòr	*tæ*	*pòr*	*tæ*	*ee*	*lïví*	*se*	*tæ*	*mál*	*a*	*su*	*rã*	*s(æ)*
320-400 340	360	**320-400 360**	320	380	340 340 340	300	300	300 280-320 320	280	300	320	320-260
○		○		○				○				○

(*Cin.*, I, 7 i.)

Il ressort des chiffres transcrits que dans l'alexandrin et aussi, peut-on dire, dans le vers français de quelque mesure qu'il soit, il n'y a pas de syllabe privilégiée, destinée à recevoir de façon absolue et constante l'accent musical le plus aigu du vers ; ou, pour reprendre la formule dont nous nous sommes déjà servi à propos de la durée, il ne suffit pas que la syllabe soit seconde, cinquième, neuvième ou douzième, qu'elle occupe dans la série tel numéro d'ordre pour qu'elle doive, nécessairement et fatalement, supporter l'élévation la plus considérable de la voix.

Musicalement, d'ailleurs, encore moins que temporellement, il ne saurait en être ainsi, parce que les fins de phrase ou les pieds rythmiques traités comme tels modifient non seulement la position de l'accent, mais déterminent encore un abaissement de la voix, sans que ce phénomène se produise dans l'alexandrin à des places fixes. Il nous suffira (cf. ci-contre) de présenter les résultats fournis par le passage d'*Andromaque* qui figure dans nos tableaux d'ensemble : c'est celui où les temps marqués varient le moins au gré des suspensions et des conclusions du texte, pour des raisons qu'on exposera ailleurs. Nous indi-

	A	F	G	İ	J		A	F	G	İ	J
1	2-×	2-12	2-6	2-5	2-5	17	2-4	6-×	10-12	2-6	2-6
2	3-×	3-6	3-6	3-6	3-6	18	8-12	6-12	8-12	6-12	9-12
3	2-6	6-×	2-6	12-×	2-12	19	11-×	3-6	3-8	2-5	3-12
4	8-11	8-10	8-10	7-10	8-11	20	3-12	7-×	7-×	3-6	7-11
5	2-12	3-6	3-6	1-×	1-×	21	2-10	2-12	6-12	2-12	2-12
6	6-12	6-12	6-×	9-12	12-×	22	6-10	6-12	6-10	1-×	1-12
7	1-6	2-12	1-6	2-9	2-12	23	12-×	12-×	3-6	12-×	1-12
8	5-11	6-12	6-11	5-11	6-12	24	6-×	6-12	6-8	2-12	2-12
9	6-12	1-×	1-6	1-12	1-2	25	12-×	6-12	12-×	3-6	6-12
10	6-×	6-12	1-6	3-12	6-12	26	×-×	12-×	12-×	6-12	2-12
11	2-5	3-6	3-6	3-6	3-6	27	12-×	6-×	6-×	2-6	2-12
12	12-×	3-12	3-6	12-×	9-12	28	1-10	3-6	3-12	2-6	6-12
13	6-×	12-×	6-11	6-12	12-×	29	12-×	4-9	7-×	6-8	7-11
14	9-10	12-×	4-6	12-×	4-×	30	6-×	6-12	6-12	6-9	11-×
15	3-6	9-12	3-12	9-11	9-11	31	9-12	6-12	6-12	12-×	9-12
16	3-×	2-6	3-12	3-8	3-12	32	6-12	3-6	×-×	3-5	1-6

quons pour chaque sujet et pour chaque vers, sans tenir compte des accidents secondaires, les deux syllabes accentuées qui sont affectées des acuités les plus importantes [1].

Ce tableau doit être commenté. Deux vers (26, A et 32, G) présentent des sommets d'acuité égaux ; quarante autres sont combinés de telle façon qu'un seul accent l'emporte sur les autres. Pour user d'une formule différente, dans cet alexandrin :

Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous,

O	*zyœ́*	*dœ*	*tu*	*le*	*Grèk*	*ẽ*	*di*	*ɣé*	*kõ*	*trœ*	*vú*
300	**280 300 340**	300 320	340	340 360	**300 340 380**	360	320 360	**340 380**	360	360 360	**340 360-520**
	o				o			o			o
											(*Andr.*, 31 I.)

les temps marqués se classent ainsi : celui de la douzième syllabe est le plus considérable, celui de la seconde le moins élevé, ceux de la sixième et de la neuvième d'une hauteur sensiblement égale, sans que l'un d'eux plus que l'autre occupe dans le vers une situation privilégiée. Notons aussi que les acuités principales, cataloguées comme il a été dit à raison de deux par vers, affectent les diverses syllabes de l'alexandrin selon la fréquence suivante : elles tombent

14	fois à la	1re	place	4	fois à la	7e	place
29	—	2e	—	10	—	8e	—
31	—	3e	—	9	—	9e	—
3	—	4e	—	7	—	10e	—
6	—	5e	—	9	—	11e	—
69	—	6e	—	65	—	12e	—

Cependant, si cette liste paraît indiquer une prédilection des accents les plus élevés pour la sixième et la douzième syllabe, l'on doit se garder d'en tirer des conclusions exagérées : la combinaison 6-12 n'est rien moins que constante et ne se produit dans une même déclamation que pour un petit nombre de vers. On n'en rencontre que trois exemples chez A ; ailleurs 6 ou 12 s'associent avec d'autres temps marqués ou ne reçoivent qu'un relief médiocre. Cette remarque justifie donc ce que nous avions avancé tout d'abord : l'accent d'acuité principal n'est pas lié indissolublement à telle syllabe du vers ; il est essentiellement mobile et peut affecter n'importe quelle place du texte.

*
* *

Cependant, comme nous l'avons fait pour la durée, nous devons rechercher si les membres métriques, tels que nous les avons définis, sont stables, et si le principe d'après lequel le rythme est déterminé par le sens demeure sans exception. Sans parler des accidents emphatiques qui seront l'objet d'une analyse spéciale, il est tout un ensemble de faits qui trouvent leur origine dans des nécessités purement phonétiques et dans

1. Les chiffres désignent le numéro d'ordre des syllabes dans le texte écrit, sans qu'on tienne compte des transformations opérées dans la déclamation par la non-prononciation de l'*e* muet ou par la réduction d'hiatus intérieurs. Le signe × signifie que plusieurs temps marqués sont de même valeur, de telle sorte que le choix a été impossible.

la lenteur du débit. Nous allons essayer de les définir et de les classer : nous pouvons indiquer dès maintenant que musicalement et temporellement les phénomènes sont étroitement apparentés et se correspondent.

Le cas où deux syllabes accentuées se succèdent attirera d'abord notre attention. Les temps marqués en contact se maintiennent généralement purs toutes les fois que le sens exige une forte séparation des pieds rythmiques et que les deux aiguës doivent être affectées d'un relief particulier, relief indispensable à l'intelligence du texte. On en aura un exemple dans ce vers :

Il est beau de mourir maître de l'univers.

l	*le*	*bó*	*dœ*	*mu*	*rír*	*mè*	*trœ*	*dœ*	*lu*	*ni*	*vèr*
400	440 440	380 460	400 400	440 440	**440 520 320**	**320 360**	320 300	340 360	360 360	360 380	320 260 240
		○			○	○				○	

(II, G.)

Le mot *maître* se détache parfaitement du mot *mourir*, et tous les deux conservent leur individualité de façon à frapper l'oreille sans la moindre confusion : la sixième syllabe clôt un membre métrique, la septième en commence un autre. Tous les sujets sont d'accord.

Toutefois deux aiguës successives ne vont pas sans quelque difficulté. Elles ne peuvent coexister qu'à une seule condition, c'est que la seconde soit moins haute que la première, faute de quoi celle-ci s'absorbe et disparaît. En réalité la déclamation s'accommode mal de ces rencontres, et seule une nécessité absolue maintient le contact exigé par le texte. Le plus souvent la voix s'efforce, par une série de tricheries caractéristiques, de supprimer ou d'adoucir le concours jugé pénible, peut-être inharmonieux.

Le silence joue ici le même rôle que pour la durée ; il interrompt la progression mélodique et isole les pieds rythmiques en présence : l'effet est alors produit et le choc supprimé.

Pas un nuage au ciel. Tout, comme nous repose.
Quoi ? sans que ni serment ni devoir vous retienne...

Pá	*zæ̃*	*nu*	*aj*	*o*	*syèl*	*tu*	*ko m(œ)*	*nu*	*rœ*	*pó*	*zœ*
320	280 400	320 320	440 380	420	**440 460-380 380**	**540-400**	400 360	360 440-380	360 360	400-340	300 300
	●		○		○	↷ 30 ○		○		○	

(*Hern.*, 7 G.)

Kwa	*sã*	*kœ*	*ni*	*ser*	*mã*	*ni*	*dœ*	*vwàr*	*vu*	*rœ*	*tyèu*	*nœ*
200 300-280	**320-420**	380	380 400	360 360	340 360-500	360 360	320 320	260 280 400 300	260 300	320 380	480-580 560	540 540
○ ↷ 104	○		●		○	●		○			○	

(*Andr.*, 9 A.)

Il n'y a pas continuité mélodique dans le premier vers de la sixième à la septième syllabe, ni dans le second de la première à la deuxième. L'indépendance des temps marqués subsiste cependant, car ils sont séparés par une pause.

Autre procédé : un *e* muet non écrit peut intervenir entre deux aiguës. Cet *e* muet est alors comme un léger point d'appui sur lequel la voix prend son élan pour articuler le second accent. La difficulté, comme dans les deux exemples qui précèdent, se trouve ingénieusement tournée sans que les mots perdent de leur relief :

Il est beau de mourir maître de l'univers.
Viens voir la belle nuit. — Mon Duc, rien qu'un moment !

l *le* *bó* *dœ* *mu* *ri* *rœ* *mè* *trœ* *dœ* *lu* *ni* *vèr*
320 320 340 280 400 320 360 340 380 **360 380-400** **360 360** **280 380** 360 360 360 360 360 360 360 380 300 280 200
○ ○ ○ ○
(H, P 1°.)

Vyẽ *vvàr* *la* *be* *lœ* *nvi* *mô* *du* *kœ* *ryẽ* *kã* *mo* *mã*
300 320 560 360 360 540-400 280 280 280 280 280 280 280 280 260 240 220 240 380 **320 400** **340** **260 260 360** 300 280 320 300 280
○ ○ ~120 ○ ○ ○
(*Hern.*, 1 R.)

Il arrive aussi que les deux moyens soient combinés :

Maître de mon destin, libre dans mes soupirs...

Mè *trœ* *dœ* *mô* *des* *tẽ* *œ* *li* *brœ* *dã* *me* *su* *pir*
280 320-380 340 360 340 360 340 360 340 360 **300-380** **300** **300 400** 360 360 360 340 380 340 400 380 400-420 260
○ ○ ~24 ○ ● ○
(*Bér.*, 12 J.)

Mentionnons enfin une atténuation quasi-inconnue à la durée, mais qu'on peut fréquemment constater dans les successions musicales : l'accent remonte dans le premier des membres rythmiques en contact, soit qu'on ait réellement traité celui-ci comme une fin de phrase, soit qu'il y ait eu déplacement oratoire, déplacement beaucoup plus facile à réaliser mélodiquement que temporellement. Le concours des temps marqués se trouve alors supprimé :

Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose !

Vyẽ *res* *pir* *a* *vek* *mva* *lèr* *ã* *bo* *mé* *dœ* *ró* *z(œ)*
300 300 440 200 340 300 260 260 **220 280** **220 200 240** **220 240 260** 240 200 240 240 240 200 240 200 200-180
○ ~21 ○ ○ ○ ○
(*Hern.*, 8 J.)

Tisseur [1] a signalé la dureté résultant de la rencontre de ce qu'il appelle deux « lèves ». « Le besoin d'alternance est tel pour notre oreille, écrit-il, qu'il y a lieu de s'étonner qu'antérieurement à Quicherat, personne n'ait signalé cette loi. » Or il est bien évident que deux syllabes aiguës placées côte à côte peuvent donner au rythme une certaine fermeté en rapport avec l'idée exprimée. C'est ce que concède implicitement le critique lyonnais quand il vante le premier de ces vers :

Muses ! vous savez **tout**, **vous**, déesses, et nous
Mortels, ne savons rien qui ne vienne de vous (Chénier.)

mais il attribue l'agrément de cette combinaison métrique à une pause marquée par la virgule et qui sépare les deux hémistiches. Or nous avons

1. Clair Tisseur, *Modestes observations*, p. 101.

justement montré et nous montrerons plus amplement encore que le silence, dans des exemples analogues, est seulement facultatif, que l'effet produit est dû à la forte séparation de sens qui exige l'indépendance absolue des deux membres juxtaposés.

Tisseur, par contre, juge « cacophones » ces deux alexandrins :

De ce sourci**lleux roc** l'inébranlable cime. (Boileau.)
Il est là, le reg**ard croit**, sous son porche obscur... (Hugo.)

Il veut reconnaître, à tort, dans les syllabes qu'il souligne, des accents en contact, et il condamne la dureté de la rencontre. En réalité, il n'y a pas de heurt, et seul le dernier terme, comme le veut le sens, reçoit le temps marqué.

Mais cette observation, erronée en ce qui concerne les exemples choisis, retrouve toute sa portée quand le texte sollicite vraiment deux aiguës consécutives. Ou bien elles subsistent sans atténuation, ou bien la voix use de supercheries diverses, comme nous l'avons mentionné, ou bien enfin et très souvent le choc disparaît par un moyen beaucoup plus radical : la voix fait de la première tonique musicale une atone en la subordonnant à la seconde. S'il s'agit de deux pieds monosyllabiques ou d'un pied monosyllabique suivi d'un trochée, on constate la formation d'un membre rythmique •O ou •O•. S'il s'agit d'une syllabe isolée ou d'un trochée précédés d'une mesure polysyllabique, celle-ci s'allonge volontiers du pied dont elle est suivie en perdant elle-même son accent.

Soit donc un vers construit selon le mode qu'on vient de définir :

Bois, prés, fontaines, fleurs, qui voyez mon teint blême.

	Bwá	*pré*	*fõ*	*tè*	*n(œ)*	*flàr*	*ki*	*vwa*	*yé*	*mõ*	*tẽ*	*blè*	*m(œ)*
S 1°	**380 380 620-520**	**560 580-460**	560	540	420 420	520 580 540	560	480 480 580	560 520	420 500	520	440 400	380 360
	O	O	•			O	22	O			O		
O	**240 320 340**	**320 440 260**	380	420 320		400 460 220	320	320 320 380	400 400	360 360	380	340 360	400 220
		O				O			O				O

(XII.)

Le premier exemple maintient la distinction des deux premiers termes de l'énumération. Dans le deuxième exemple, au contraire, les deux pieds monosyllabiques sont remplacés par un iambe dont la syllabe aiguë l'emporte sur le grave de 100 v. s. La transformation s'opère, sous le rapport de la hauteur musicale, d'une façon plus complète que pour la durée, sans qu'on puisse saisir des points intermédiaires dans le passage d'une combinaison à l'autre.

Il est notable qu'une suite de monosyllabes tend à s'ordonner de même en pieds plus étendus :

Tel Satan à travers vaux, monts, rocs, bois, lacs, prés.

Tel	*Sa*	*tã*	*a*	*tra*	*ver*	*vó*	*mõ*	*rok*	*bwá*	*lak*	*pré*
400 440	440	460-440	**440**	**440**	**380 460 400**	**320 340-240**	**320 420-300**	**380 380-320**	**280 420 400-320**	**280 400 320**	**400 480**
		O			O		O		O		O

(XIII, G.)

Ces membres iambiques apparaissent à la fin de ce vers chaque fois que les mots constituant le dernier hémistiche n'ont pas été isolés l'un de l'autre par un silence.

Soit maintenant une mesure polysyllabique suivie d'un trochée :

Je ne rendais qu'à moi compte de mes désirs.

	Jœ	*nœ*	*rã*	*de*	*ka*	*mwa*	*kõ*	*tœ*	*dœ*	*me*	*de*	*zir*
C	**300 320**	**320 320**	**300 320**	**280 340**	**340**	**360 360 360-280**	**280-300**	**280**	260 260	260 260	220 280	260 260-220 180
						○	○				○	
J	240 280	280 280	220 300	280 260	**260**	**260 240 260**	**220 280**	**260**	240 240	240 260	240 240	240 240 240
			○				○			○		

(*Bér.*, 13.)

C a prononcé correctement, comme le sens le réclame. J au contraire soude deux pieds métriques en un seul, malgré les exigences du texte ; la barrière, qui paraissait insurmontable, a été franchie par la voix, mais cette dérogation à la règle ne se serait pas produite si le poète avait écrit :

Je ne rendais qu'à moi la justice absolue...

Le phénomène trouve donc sa cause dans la construction même du vers ; c'est elle qui a rendu possible la fusion des membres en présence.

Le pied de deux syllabes [1], comme pour la durée, est infiniment plus stable, et les variations auxquelles il est soumis sont relativement peu importantes. Il y a cependant des exemples de réductions opérées d'une façon analogue à celles que nous venons d'examiner. L'iambe, nous allons le voir, s'agrège à une courte formation rythmique consécutive pour former un groupe plus étendu. On comparera plusieurs déclamations d'un même vers :

Bois, prés, fontaines, fleurs, qui voyez mon teint blême.

	Bwá	*pré*	*fõ*	*tè*	*nœ*	*flèr*	*ki*	*vwa*	*yé*	*mõ*	*tẽ*	*blè*	*m(œ)*
G	1° 320 360 400	380 460	**340**	**400**	**340 340**	**280 320 320**	300	260 300 300	320 320-280	280 300	320	280 260 220	220 260
	○ ‿10	○ ‿21		○	‿13	○			○		○		
								vo					
P	2° 280 340 380	340 400 420	**380**	**400**	**380 400**	**400 420-400 360**	360	320 360	360 400	360 360	380	320 320 280	
		○				○			○		○		

(XII.)

G a prononcé comme le sens l'exige. Le mot *fontaines* formant un pied •○•, égal en importance à ceux qui l'entourent, s'isole parfaitement entre les deux silences et conserve son individualité. P au contraire le relie au suivant et forme un groupe métrique de quatre syllabes •••○ dont les éléments sont devenus indissolubles.

Il faut également considérer que le trimètre romantique répondant à la formule 4 + 4 + 4 comporte souvent en son milieu, quelquefois même en chacun de ses membres, une dipodie iambique imparfaite : le premier iambe marque une suspension de sens moins forte que le second et tend par conséquent à s'agréger intimement à lui. Ici encore on comparera utilement plusieurs déclamations d'un même vers :

Des flots bénis, des bois sacrés, des arbres prêtres.

	De	*fló*	*be*	*ní*	*de*	*bwa*	*sa*	*kré*	*de*	*zar*	*brœ*	*prè*	*tr(œ)*
P	2° 280 280	400 400	320 400	380 420-440	**340 360**	**300 360 360**	**360**	**320 380-440**	320 320	280 340 320	280 320 340	360 360-260	260 240
				○				○				○	

1. Ces dénominations : pieds de 2, 3, 4 syllabes, iambes, péons, anapestes etc..., s'appliquent aussi à ces mesures lorsqu'elles s'augmentent d'une finale féminine. Le cas dont il

K 1° 380 600 600 620 440 560 660 700 **320 520** **440 560 560** **540** **540 700** 340 480 400 560 400 480 480 380 340
● ○ ● ○ 32 ○
(XVII.)

Pour P l'assimilation est totale et nous nous trouvons en présence d'un péon musical absolument pur. Pour K au contraire la dipodie iambique est indiquée par un accent de moindre hauteur sur la sixième syllabe [1] ; celle-ci cependant reste plus grave que la huitième où l'arrêt du sens est plus caractérisé. Il est évident que l'hémistiche supporterait un accent plus considérable si la construction du vers était différente, si le poète par exemple avait écrit :

Des flots bénis, des bois d'où sortaient des oracles...

Dans l'alexandrin dont nous avons donné les acuités, le péon subsiste parce que *sacrés* ne peut être absolument séparé de *bois*, mais certains sujets laissent apercevoir la place de la soudure.

De tels cas, par une transition toute naturelle, nous amènent à parler des temps marqués secondaires notés ● dans nos transcriptions, et sur lesquels jusqu'ici nous avons négligé de nous expliquer. Ils sont analogues dans l'ordre musical aux allongements constatés à l'intérieur des membres métriques. Ils révèlent une instabilité particulière aux pieds de trois syllabes et au-dessus, de telle sorte que les lois à formuler sont les mêmes pour la hauteur que pour la durée :

1° Une mesure rythmique de peu d'étendue tend à s'agréger à celle qui la précède en privant celle-ci de son accent normal.

2° Une mesure rythmique de plus de deux syllabes tend à se décomposer en fragments de moindre longueur.

L'accent secondaire n'est jamais nécessaire au rythme. Il apparaît et disparaît selon les déclamations, beaucoup plus personnel par conséquent et beaucoup plus variable que le temps marqué principal, lequel est, en principe, identique pour tous les sujets. Il ne consiste parfois qu'en une faible élévation de la voix ; ailleurs, il atteint presque la valeur de l'accent dominant, parfois même il le dépasse, et dans certains cas l'on peut constater la décomposition parfaite du groupe qu'on s'attendait à rencontrer. Les exemples suivants donneront une idée du phénomène :

Meurs, s'il y faut mourir, en citoyen romain.
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Mais par où commencer ? Vingt fois depuis huit jours...
Quelle honte pour moi, quel présage pour elle...
Fait l'âme harmonieuse, et comme un divin chœur...

Mœ̀r *si* *li* *fó* *mu* *rír* *ã* *si* *twa* *yẽ* *ro* *mẽ*
360 560 240 **480** **480 480** **540** **460 520** **520 680 540** 400 460 460 480 480 500 440 460 400 380
○ ● ○ ○ ○
(I, K 1°.)

Lœ *vrè* *pǽ* *kel* *kœ* *fwa* *ne* *trœ* *pá* *vre* *sã* *bla* *bl(œ)*
240 260 240 220 420 **260** **300 280** **280** **300 320** 240 240 240 280 200 200 200 220 200 200 160 160 160
○ ● ○ ○ ○
(VIII, N.)

s'agit ici doit être rapproché du précédent (*Bér.*, 13 J) dont nous ne considérons en somme ici qu'un autre aspect ; naturellement ce phénomène peut se présenter, quand, au lieu d'un iambe, c'est un anapeste qui se fait suivre de la même courte formation rythmique.

1. Le premier groupe rythmique prête à la même remarque.

Me	*pa*	*ru*	*ko*	*mã*	*sé*	*vẽ*	*fwa*	*dœ*	*pẅi*	*ẅi*	*júr*
280 340	320 360	340 340	300	300 320	240-220	280 380 440	400 420	**400 420**	**440 440**	**360 420**	**340 440 400**
	○			○	◡ 80	○			●		○

(*Bér.*, 29 G.)

Ke	*lœ*	*õ*	*l(œ)*	*pur*	*mwa*	*kel*	*pre*	*za*	*j(œ)*	*pu*	*rè*	*l(œ)*
260	280 280	320 240		260 240	240 240 220	**400 480**	**400**	**360**	**440-300**	320	300 420-240 240	
		○		○		●			○		○	

(*Ber.*, 23 R.)

Fe	*lám*	*ar*	*mo*	*nyǽ*	*zœ*	*e*	*ko*	*mœ̃*	*di*	*vẽ*	*kǽr*
200	220 240 260	240 240	220 240	280 280 300	280 280	**160-200**	**200**	**200 220**	**200 200**	**200 220**	**200-240 280**
	○			○	◡ 52			○			○
25	61	20	26	53	25	**33**	**15**	**33**	**22**	**23**	**83**
◡	—	◡	◡	—	◡	◡̲	◡	—	◡	◡	—

(*Hern.*, 29 R.)

Dans le premier vers, il y a entre la sixième et la quatrième syllabe une différence de 140 v. s. au bénéfice de celle-là, et le temps marqué qui termine le groupe rythmique est beaucoup plus aigu que l'accident secondaire. Dans le second, il n'y a plus entre la quatrième et la sixième syllabe qu'une différence de 20 v. s. L'égalité de l'accent dominant et de l'accent accessoire apparaît dans le troisième exemple. Le quatrième alexandrin présente un phénomène plus intéressant : l'aiguë secondaire est plus haute que celle qui termine le groupe. Le cinquième enfin appelle particulièrement l'attention : notre notation divise le dernier hémistiche en deux anapestes, au lieu du pied de six syllabes que semblerait exiger le sens. C'est qu'ici nous nous trouvons réellement en présence d'un sectionnement parfait. La durée, transcrite dans ce dernier exemple au-dessous de la hauteur musicale, montre que la décomposition est réellement accomplie et que le sujet a coupé en deux parties la succession mélodique qui, par sa longueur, lui causait quelque embarras.

Ces observations une fois faites, il est maintenant possible de noter les divers modes sous lesquels se manifestent les accidents secondaires dans les membres rythmiques qui dépassent deux syllabes.

Comme l'iambe, l'anapeste est un pied relativement stable et constitue par suite l'un des éléments fondamentaux du vers français. L'accent accessoire ne peut tomber que sur la première syllabe du groupe [1] et se constate assez rarement. Pour qu'il soit possible, il faut généralement que cette syllabe possède une certaine importance au point de vue du sens et puisse mériter un certain relief. On en trouve un exemple dans le quatrième des alexandrins immédiatement précités.

Le péon quatrième est plus souvent impur. L'élévation de la voix se manifeste quelquefois sur le premier élément du groupe, mais à condition qu'elle soit attirée à cette place par un mot de quelque valeur. Elle tombe le plus généralement sur la seconde syllabe ; alors elle n'a fréquemment pour raison d'être que de fournir à la voix un léger point d'appui dans un pied déjà trop étendu pour qu'une déclamation lente l'articule sans difficulté :

L'endroit bon à la pêche, et, sur la mer immense...
Grands mots que Pradon croit des termes de chimie.

Lã	*drwa*	*bõ*	*a*	*la*	*pè*	*ɛœ*	*e*	*sur*	*la*	*mèr*	*im*	*mã*	*sœ*
240 320	320 320 320 400	**300 400**	**360**	**360 380**	**360-400**	**380**	280	360 340	380 380	320 300-400 340	340 360	380 400-440	400
	○	●			○	◡ 20				○		○	

(*PG.*, 30 J.)

1. M. de Souza voudrait appeler « crétique » l'anapeste ainsi transformé.

Grã	*mó*	*kœ*	*Pra*	*dõ*	*krwa*	*de*	*tèr*	*mœ*	*dœ*	*ɛi*	*mí*	*(œ)*
280 280 360	400 400-520	**320**	**300 400**	**360 280**	**360 520 560**	280 280	500 540	360 300	300 440	540	480 400-300	
	○		●		○		○			○		

(IX, D.)

Le pied de cinq syllabes est très souvent impur, car il est trop long pour qu'on puisse le prononcer facilement sans accent accessoire. L'accident secondaire peut s'emparer alors de la troisième syllabe du membre rythmique et sans doute aussi de la seconde, quoique je ne rencontre dans mes tableaux généraux aucun exemple satisfaisant de ce dernier cas :

Crois qu'il m'en a coûté, pour vaincre tant d'amour...

Krwá	*kil*	*mã*	*na*	*ku*	*té*	*pur*	*vè*	*krœ*	*tã*	*da*	*mùr*
280 280 320	**300 280**	**280 300**	**320 320**	**300**	**300-320**	300 300	260 280	280 280	260	260 260	260 300-280 260
○			●		○	○					○

(*Bér.*, 8 R.)

Les pieds de six, sept, huit syllabes [1] demeurent très rarement intacts. Plus l'étendue des groupes rythmiques s'accroît, plus il est difficile de les conserver tels que le sens l'exige, et les altérations augmentent de fréquence. Elles coupent les mesures trop vastes en fragments plus menus, soit par un simple artifice oratoire, soit en se saisissant d'un mot important placé à l'intérieur de la succession métrique, soit en accordant une importance factice à des mots qui n'en devraient point avoir. On peut constater quelquefois double ou triple sectionnement, selon la lenteur de la prononciation, par suite du mélange des accents emphatiques et secondaires. Nous citerons divers exemples :

Si je t'ai fait parler, si j'ai voulu t'entendre...
Vous vous abandonniez au crime en criminel.
Nabuchodonosor était roi d'Assyrie.

Si	*jœ*	*te*	*fè*	*par*	*lé*	*si*	*je*	*vu*	*lu*	*tã*	*tã*	*drœ*
300	400	400	420	340 320	260 220-240	**260**	**240 280**	**240 300**	**320 320**	**280**	**320**	**300 280 240**
			○						●		○	

(*Bér.*, 3 R.)

Vu	*vu*	*za*	*bã*	*do*	*nyé*	*zo*	*krím*	*à*	*kri*	*mi*	*nèl*
300 320	**300 400**	**320 360**	**260 400**	**320 340**	**320 340 340**	**280 340**	**320 360 260**	240	300 320	280 300	300 280-240 220
	●		●				○		○		

(*Andr.*, 4 G.)

Na	*bu*	*ko*	*do*	*no*	*zòr*	*e*	*te*	*rwa*	*dAs*	*si*	*rí*	*(œ)*
360 440	**360 460**	**400**	**360 400**	**420 420**	**420 600**	380	420	360 460 560	360 420	500	420	360
	●				○			○		○		

(XXI *bis*, O 1°.)

Ce dernier vers, forgé spécialement pour ce point particulier de notre enquête, présente un grand intérêt, car son premier hémistiche est

1. A ces pieds comme aux précédents, je le répète, peut naturellement s'ajouter une syllabe féminine consécutive à l'accent. Il s'agit ici des membres métriques qui figurent dans nos séries I et II.

constitué par un seul mot. Or, dans chacune des onze déclamations enregistrées, il y a partout décomposition du groupe, une fois même avec double crête intérieure (S 1°).

Ces accents secondaires ne sont pas discutables si l'on a admis les distinctions posées au sujet de la durée. C'est en effet d'après la valeur temporelle des syllabes que l'on a décidé s'il y avait temps marqué principal ou accessoire. On a considéré comme secondaire toute élévation de la voix tombant à l'intérieur d'une mesure métrique quand cette élévation était concomitante d'une fin de mot ou d'un allongement tel que la voyelle l'emportât sur la consonne. Partout ailleurs on n'a voulu voir dans l'accident musical qu'un phénomène oratoire : celui-ci, comme on le montrera, peut apparaître à toutes les places. C'était au demeurant le seul critérium dont on pût disposer, puisque l'accent emphatique de hauteur reste le même dans sa constitution — on veut dire en ce qui concerne le rapport de la voyelle avec la consonne — que l'accent véritablement tonique.

Dernière observation enfin : dans l'ordre musical comme dans celui de la durée, il peut y avoir temps marqué sur toutes espèces de mots, articles, adjectifs, pronoms, prépositions et conjonctions : il n'y a pas une seule « partie du discours » qui, par sa nature, soit absolument et toujours mineure, comme frappée d'une indignité organique [1].

*
* *

Mais d'autres questions encore, au terme de ce chapitre, retiendront notre attention. Nous nous efforcerons d'abord de définir le rythme de la prose et de rechercher quels caractères le différencient de celui de la poésie.

Temporels ou mélodiques, les phénomènes démentent les théories jusqu'ici présentées. On ne saurait dire, pour reprendre les expressions de M. Guilliaume, que le rythme de la prose est dépourvu de mesure et que celui de la poésie est périodique; on ne saurait avec M. Braunschvig admettre que le premier soit « psychologique » et le second « mathématique », que les membres de phrases soient égaux par le nombre des syllabes dans le premier et inégaux dans le second. Sans faire remarquer combien certaines de ces assertions demeurent vagues et imprécises, on peut cependant noter que le principe d'égalité n'est point applicable ici, puisque les membres de phrase ne s'étendent jamais de la première à la dernière syllabe des vers et que ceux-ci se scindent au contraire en mesures de longueur diverse, depuis l'aiguë isolée jusqu'au péon et au delà. Les exemples fournis jusqu'ici montrent du reste combien l'identité numérique se maintient peu dans une suite d'alexandrins, à cause des réductions d'hiatus intérieurs et de la non prononciation de certains *e* muets.

En réalité il faut chercher ailleurs les différences entre le rythme de la prose et celui du vers : elles sont seulement de degré, et non pas de nature. Le rythme musical est partout le même : il est constitué par la succession de pieds plus ou moins étendus, composés chacun d'une suite de syllabes graves et terminés chacun par une aiguë, avec adjonction possible d'une nouvelle grave féminine qui clôt le groupe. Ces formations conservent partout leur caractère, sauf dans les conclusions. On les retrouve partout, car elles sont l'une des conditions du langage.

Toutefois, dans la prose la plus journalière, conversation courante ou page de gazette, les accidents de hauteur apparaissent à des intervalles beaucoup plus éloignés que dans la poésie. On s'en convaincra facilement par le texte qui figure dans nos tableaux généraux. Ce fragment de prospectus est d'un style terne à souhait, d'une banalité parfaite, et ne réclame par conséquent ni chaleur ni nuances dans la déclamation. Dans la hiérarchie expressive des compositions littéraires il se trouve tout en bas de l'échelle, très éloigné comme tonalité des morceaux d'*Andromaque* et d'*Hernani* que nous avons enregistrés.

Il contient de longues lignes invertébrées dont les divers éléments sont souvent de hauteur identique, et où la voix se maintient sur la même

1. Cf. p. 104, note 2.

note sans s'élever d'une syllabe à l'autre en progression continue. C'est seulement au bout de ces successions prolongées que se rencontrent les accidents d'acuité, coupes assurément rares, mais nécessaires afin que les propositions ne chevauchent point l'une sur l'autre.

L'examen des tracés permet de formuler plusieurs observations importantes.

D'abord, comme pour la durée, les groupes rythmiques de moins de cinq syllabes sont rares. Nous avons seulement rencontré ceux-ci : *sont fait(es) à plat* (C E) *et franco* (C E G) — *par contre* (C E G) — *de chacun(e) d'ell(es)* (C E G) — *ou plus tôt* (C E G) — *néanmoins* (C E G) — *et immédiats* (C E) — *d'une* (C) — *aux frais* (G) — *sous un même tube* (C E).

Partout ailleurs les formations sont loin d'être aussi réduites. Nous n'avons pas rencontré dans l'alexandrin de pieds dépassant huit syllabes, et l'exemple cité était unique (série II). Ici les successions inconnues au vers sont fréquentes :

Si la provision de gravures n'est pas suffisante...

	si	*la*	*pro*	*vi*	*syõ*	*(dœ)*	*gra*	*vi*	*r(œ)*	*ne*	*pa*	*su*	*fi*	*zã*	*t(œ)*
G	280	280 280	260 300	300 300	300 300 300	300 300 300	320	320 320	320	300 320	320	320	320	320	340 ○ 41

Il y a là 14, ou, par suite des réductions, 12 syllabes consécutives dont la dernière porte l'accent musical; trois d'entre elles sont de 300 v. s., 6 de 320 v. s.; l'aiguë ne dépasse que faiblement les graves.

Quoiqu'il soit assez difficile, étant donnée l'insignifiance des longues, de distinguer toujours avec certitude les temps marqués temporels des accidents secondaires ou des allongements dus seulement au nombre des articulations qui composent les syllabes, il semble bien que pour le sujet G, le groupe rythmique déterminé d'après les durées soit en certains cas privé d'un accent musical. Je note en effet une suite de 19 syllabes (*davantage... nombreuses*) qui se succèdent sans aucune élévation de la voix, ou si l'on aime mieux, une ligne mélodique de 29 unités (*soit par ce que... prévu*) coupée uniquement par deux accidents d'acuité, l'un accessoire, l'autre emphatique.

D'autre part si les hauteurs maxima sont sensiblement les mêmes que dans certains vers, les hauteurs minima ne sont jamais aussi basses. Par conséquent la prose vraiment prose, la prose semblable à celle que nous présente notre prospectus, est infiniment plus uniforme et plus monotone que la poésie. Cette monotonie tient à trois causes : extrême étendue des intervalles qui séparent les aiguës l'une de l'autre, limites restreintes dans lesquelles se meuvent les hauteurs, continuité de notes identiques pour les graves d'une même succession métrique, et cela plus fréquemment qu'en poésie.

Par contre, les éléments rythmiques sont semblables à ceux de la poésie : il y a dans la prose des atones et des toniques musicales; il y a même, quoique le texte inscrit ne demande aucun effort particulier d'expression, quelques déplacements oratoires de l'accent; il y a enfin des accidents secondaires destinés à couper les formations polysyllabiques. Il suffira ici de citer le début du morceau enregistré, pour lequel les durées indiquent deux groupes métriques très nets. Tous les deux se divisent dans la prononciation de C, le premier au contraire seulement dans la déclamation de E, cette fois sous une forme emphatique :

Les expéditions de gravures aux correspondants...

	Le	*zek*	*spe*	*di*	*syõ*	*d(œ)*	*gra*	*vu*	*r(œ)*	*zo*	*ko*	*res*	*põ*	*dã*
C	320 360	360 420	460	380 460	480 480 ●	400 300	380 420	360 480	420 ○	320	360	380 380 ●	340	320 420 ○
E	340 340	360 360	520 ●	460 480	500 500	460 400	460 500	480 500	420 ○	440 460	480	480	480	440 510-580 ○

D'ailleurs notre prospectus, lu avec le ton solennel qui convient aux vers, laisserait apparaître des sectionnements plus rapprochés, des divisions plus menues et des chutes de la voix beaucoup plus graves. Il prendrait l'aspect des courtes phrases qui terminent notre précédent chapitre, et nous retrouverions exactement les pieds métriques que nous avons constatés dans la poésie. On peut donc concevoir toute une série de textes en prose où l'on verrait le rythme musical, dans un accord convenable du sens et du ton qu'il comporte, s'élever insensiblement jusqu'à son état le plus parfait par suite de la disparition progressive des lignes invertébrées dont nous parlions plus haut. Il s'agirait simplement d'inscrire successivement une annonce de journal, un article de revue, un passage de Voltaire, un fragment de Rousseau, un autre de Salammbô ou de la Prière sur l'Acropole : le cycle serait alors complet, et l'on verrait la prose dite « poétique » rejoindre le vers et se confondre avec lui.

Inversement certaine poésie se rapproche de la prose, et l'on doit considérer que les membres de six syllabes et au delà, tels que nous en avons rencontré quelques-uns dans nos tableaux généraux, sont un acheminement vers les longues successions mélodiques de notre prospectus. Ces formations étendues sont en effet possibles dans l'alexandrin, mais seulement quand il s'agit de produire un effet de simplicité; le vers alors en paraît plat, tant il est vrai, pour reprendre une formule dont nous nous sommes déjà servi, que la poésie n'existe que par les éventualités de rythme qu'elle présente, par les facilités qu'elle offre à la voix d'utiliser les ressources dont celle-ci dispose et par l'ampleur expressive qu'exige le texte.

Ainsi le vers ne s'accommode pas d'accents musicaux situés à des intervalles trop éloignés. Il manifeste la même aversion, pouvons-nous ajouter, pour les combinaisons rythmiques dans lesquelles des monosyllabes juxtaposés sollicitent chacun une élévation de la voix. Nous avons déjà commenté cet alexandrin véritablement monstrueux :

Tel Satan à travers vaux, monts, rocs, bois, lacs, prés, (XIII)

et montré comment la déclamation s'efforce de réduire l'inharmonie du dernier hémistiche, soit en en séparant les divers éléments par des silences, soit en substituant des mesures plus longues à celles que semble exiger le texte.

Nous avons également prouvé que deux formations consécutives dont la dernière est courte tendent, sauf s'il s'agit d'un effet déterminé, à s'unir pour former des pieds plus développés, comme dans cet exemple :

Bois, prés, fontaines, fleurs qui voyez mon teint blême, (XII)

où la voix, en modifiant la composition des pieds, arrive à produire certaines réductions des temps marqués et à substituer avant la césure un groupe • • • ○ aux divisions • ○ • ○ que le sens paraît solliciter. En d'autres termes, musicalement comme temporellement, le rythme du vers recherche les combinaisons moyennes.

On ne peut invoquer contre ces remarques ce fait que la déclamation, grâce aux accidents secondaires et oratoires, introduit parfois un mouvement iambique dans des alexandrins dont le texte ne paraît comporter rien de semblable. S'il s'agit en effet d'accorder un relief opportun à une syllabe importante, alors la transformation est légitime, quelque forme qu'elle puisse revêtir. Mais cette ondulation uniforme, comme nous aurons l'occasion de le faire observer, est le propre de rares hémistiches et de vers moins nombreux encore. Il ressort des morceaux analysés que les combinaisons les plus satisfaisantes pour la voix, dans l'ordre mélodique, sont les anapestes et les péons, quoique l'iambe lui aussi soit solide et se maintienne le plus généralement intact quand sa finale accentuée coïncide avec un arrêt de sens indiscutable.

Mais ce ne sont pas là les seules conditions d'un bon rythme, comme d'autre part il n'est pas souhaitable que le poète élimine de ses compositions les pieds d'une, de cinq ou de six syllabes. Il y a en effet des vers qui chantent et d'autres qui ne chantent pas. C'est tour à tour l'art de l'auteur et celui du diseur qui peuvent les rendre tels et qui confèrent à la poésie le caractère dont elle se revêt au jugement de

l'oreille. Si le poète écrit des vers familiers, dépourvus de tension oratoire, de noblesse et de lyrisme, les temps marqués apparaîtront à des intervalles éloignés et se distingueront assez peu des graves dont ils seront précédés ou suivis. L'élévation du style produira au contraire des résultats opposés. Corneille, comme Racine et Hugo, se rendait parfaiment compte de l'utilité de certains artifices pathétiques et s'en servait pour réchauffer ses hémistiches. Il est certain que ce vers :

Porte, porte chez lui cette mâle assurance... (*Cin.*, I 7.)

réclame des déplacements de voix beaucoup plus considérables que cet autre :

Demandait à l'ardeur d'un généreux courage. (*Cid*, 6.)

Nous aurons d'ailleurs le loisir de le montrer plus amplement.

Mais le sujet qui déclame n'a pas un rôle moins important. Il ne doit pas être emphatique dans un poème familier, ni terne dans un morceau héroïque. Il doit en un mot réaliser l'accord du sens et de la diction, ne pas rester en deçà, mais ne point s'avancer au delà de ce que le texte rend nécessaire. Des exemples feront voir combien l'importance des temps marqués peut dépendre des diseurs :

L'ambition déplaît quand elle est assouvie...
Nous avons sur la mer, où Dieu met ses colères...

	Lã	*bi*	*si*	*õ*	*de*	*plè*	*kã*	*le*	*le*	*ta*	*su*	*ví*	*œ*
İ	300 380	380 400	460	480-440	380 440	440 480-420	400	400	400 400	400	**400**	340	320-240
				○		○					○		
R	280 440	380 420	360	340	240 280	380 400-240	240	240	220 240	240	**260**	220	200
	○					○					○		

(*Cin.*, II, 9.)

	Nu	*za*	*võ*	*sur*	*la*	*mèr*	*u*	*Dyé*	*mè*	*se*	*ko*	*lè*	*rœ*
G	300 360	320 400	**340 420**	380	400 400	400 440 360	340	280 260 400	380 380	380	380	380 400	400
			○			○		○				○	
J	220 220	240 240	**320 520-240**	240 220	220 240	220 280-200 200	240	220 220 260	240 300	300	280	320 340	280
			○			○			○	●		○	

(*R. B.*, 32.)

Dans le premier vers la onzième syllabe a été articulée par İ sur la même note que les quatre précédentes : elle se détache au contraire bien mieux dans la déclamation de R. Le second vers n'est pas moins intéressant, et l'on reconnaît que J accorde au premier accent un relief beaucoup plus considérable que G, séparant ainsi fortement le pied initial de ceux dont il est suivi. D'une manière générale l'alexandrin tout entier présente, prononcé par J, une cadence beaucoup moins molle que pour G. De tels exemples soulèvent en somme la question de l'élément personnel dans le rythme, nous y reviendrons plus longuement ailleurs.

Nous arrivons enfin au terme de ce chapitre, mais nous devons examiner, en conclusion, s'il y a en français des cadences musicales diverses, variant selon que les textes appartiennent à des époques littéraires différentes, s'il existe un vers romantique sans analogie avec le vers classique,

en d'autres termes si certaines combinaisons métriques, particulières à l'alexandrin de Hugo et de ses disciples, sont inconnues à celui de Corneille et de Racine. Pour résoudre ce problème, nous nous placerons uniquement au point de vue de la déclamation contemporaine, qui n'est point celle du XVIIe et du XVIIIe siècle, et notre réponse, valable seulement pour le temps présent, le sera du moins pleinement, puisqu'elle reposera sur une base expérimentale.

D'abord, quant à la constitution des pieds, on ne constate point que certaines formations soient spécialement réservées aux vers romantiques, et fassent défaut dans les vers classiques : les séries rythmiques, établies par nous, laissent apercevoir partout les mêmes groupes, sans distinction d'école. En effet, monosyllabes isolés et iambes, anapestes et péons sont employés par tous les poètes. Les mesures les plus longues se rencontrent aussi bien chez Hugo que chez Corneille. Six graves terminées par une aiguë apparaissent, nous l'avons vu, à deux reprises seulement, une fois dans un morceau de *Cinna*, une autre fois dans un fragment de Banville. Il y a accord jusque dans l'exception.

Quant au nombre des pieds qui composent l'alexandrin, il n'est pas plus limité chez les romantiques qu'au XVIIe et au XVIIIe siècle.

On s'est souvent plu à imaginer une forme idéale du vers classique que l'on décomposait en deux hémistiches; chacun de ces hémistiches à son tour se divisait en deux groupes métriques, soit un total de quatre pieds. On a au contraire admis que l'école de 1830 avait acclimaté dans la poésie française un type nouveau, ternaire ou trimètre, dont les éléments composants ne seraient plus qu'au nombre de trois et non de quatre. Que faut-il penser de cette distinction ?

A coup sûr elle n'est pas fondée. L'alexandrin classique, comme l'alexandrin romantique, peut être composé de deux membres de six syllabes; il peut aussi compter cinq mesures, ou trois, ou quatre, selon la volonté du poète et les points d'appui offerts à la déclamation par le texte écrit. Il n'y a encore ici aucune différence, et tous les exemples que nous avons cités le démontrent sans discussion possible. Il est cependant notable que Becq de Fouquières, dans les classifications rythmiques présentées par lui [1], — sans avoir il est vrai spécialement en vue la hauteur musicale — accorde toujours quatre pieds à l'alexandrin-type classique, trois à l'alexandrin-type romantique, avec quelques exemples intermédiaires qui expliquent le passage de la première variété à la seconde. Cette théorie trop simple n'est point confirmée par les faits.

S'agit-il de la place des temps marqués principaux ou secondaires ? Nous avons montré qu'ils peuvent tomber sur toute syllabe du vers, sans exception ni limitation d'aucune sorte, sauf qu'ils se rencontrent un peu plus rarement en certains endroits : ce n'est plus alors qu'une question de fréquence, mais il n'y a jamais empêchement absolu. L'accent est-il lié davantage à certaines places fixes, à la césure et à la rime ? Pas le moins du monde, ni chez Hugo, ni chez Racine, ni chez Corneille, ni chez quelque poète que ce soit, du moins dans la déclamation actuelle, à cause des chutes de sens qui font remonter l'acuité du pied métrique, à cause aussi de l'indifférence des diseurs. Ici encore l'alexandrin romantique et l'alexandrin classique se rejoignent, définitivement semblables l'un à l'autre.

On connaît la doctrine, et nous l'avons exposée à propos de la durée. Les théoriciens indiquent que le vers créé par l'école de 1830 ne laisse plus subsister qu'un léger temps marqué sur la sixième syllabe, tandis qu'au XVIIe et au XVIIIe siècle cette sixième syllabe termine régulièrement un membre métrique. Or la présence d'un accent quelconque de hauteur, principal ou secondaire, au milieu du vers, ne paraît aucunement nécessaire à la constitution de l'alexandrin, et l'on s'en passe aujourd'hui sans la moindre difficulté. Du même coup tombent les distinctions qu'on s'efforce de faire entre les formules romantiques et les formules classiques. Il suffit d'emprunter à nos tableaux généraux quelques exemples :

La mort emportera mon âme vers la tienne.
Le siècle ingrat, le siècle affreux, le siècle immonde.
Me force à travailler moi-même à ta ruine.
Des flots bénis, des bois sacrés, des arbres prêtres.

1. Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, p. 88, 127, 130, 136.

La *mòr* *ã* *por* *tœ* *ra* *mõ* *ná* *m(œ)* *ver* *la* *tyè* *nœ*
320 320 320 380-400 400 380 380 360 420 **400 440** 400 400 420 440 400 400 420 420 420 440 460 540 520 500
○ ● ○ ○
(*Cin.*, I, 11 C.)

Lœ *syè* *klẽ* *gra* *lœ* *syè* *kla* *frœ* *lœ* *syè* *klim* *mõ* *dœ*
480 560 560 640 520 600 460 640 640 400 540 **560 600** 540 540 600 720 440 480 500 640 540 560 500 460 540 320 320
● ○ ~46 ● ○ ~33 ○
(XXI, K 1°.)

Mœ *fòr* *sa* *tra* *va* *ye* *mwa* *mèm* *a* *ta* *ru* *i* *n(œ)*
340 360 360 400 400 360 360 360 380 380 **380 400** 320 280 400 420 440-400 380 340 320 280 280 320 220
○ ○ ○
(*Cid*, 22 C.)

De *fló* *be* *ní* *de* *bwa* *sa* *kré* *de* *zar* *brœ* *prè* *trœ*
280 280 400 400 320 400 380 420-440 340 360 **300 360 360** 360 320 380-440 320 320 280 340 320 280 320 340 360 360-260 260 240
○ ○ ~13 ○
(XVIII, P 2°.)

Le premier et le troisième de ces alexandrins sont de Corneille, le second et le quatrième de Hugo. Les deux premiers portent à la sixième syllabe un temps marqué secondaire, élévation de la voix intervenant à l'intérieur du groupe rythmique et semblable à celles que l'on peut rencontrer en tout endroit du vers. Chaque fois cet accent accessoire coïncide avec un léger allongement qui interrompt à la même place la progression des durées et qui, dans le premier exemple, nous est garant, par sa faiblesse même, que le frappé principal se trouve sur le mot *âme*. Le sujet a donc voulu couper :

La mort — emportera mon âme — vers la tienne.

Au contraire les deux derniers vers sont dépourvus de tout accident de hauteur à la sixième syllabe, comme ils le sont également de tout accident de durée. La similitude est encore complète.

Sans doute les faits que nous venons d'exposer se manifestent plus rarement dans l'alexandrin classique que dans l'alexandrin romantique, puisque les poètes du XVIIe et du XVIIIe siècle se sont efforcés de faire coïncider le milieu du vers avec un fort arrêt de sens. Sans doute on peut penser que le sujet qui déclame, dans l'espèce C, a peut-être usé de quelque violence envers le texte de Corneille. Il n'en est pas moins vrai que, dans des cas semblables, une telle diction est aujourd'hui possible, et que, si les syllabes placées en deçà et au delà de la sixième offrent un arrêt plus convenable, l'effort de la voix s'y transporte sans hésitation. Concluons donc et répondons hardiment à la question posée : il n'y a, au point de vue des accidents musicaux, aucune différence essentielle entre le vers classique et le vers romantique, puisque l'un et l'autre peuvent revêtir dans la déclamation les mêmes formes. Dans l'un et l'autre en effet ce sont les mêmes groupes rythmiques, les mêmes combinaisons d'aiguës et de graves; l'accent, loin d'être lié à certaines syllabes, est complètement libre, sans limitation de place, et se laisse uniquement déterminer par le sens.

VII

LES HAUTEURS COMPARÉES

« Le vers, écrit un contemporain [1], est tout. Dans l'imitation de la Nature, aucun instrument d'art n'est plus vif, plus agile, plus aigu, plus varié, plus multiforme, plus plastique, plus obéissant, plus sensible, plus fidèle. Plus compact que le marbre, plus malléable que la cire, plus subtil qu'un fluide, plus vibrant qu'une corde, plus tranchant qu'une épée, plus lumineux qu'une gemme, plus embaumé qu'une fleur, plus caressant qu'un murmure, plus terrible qu'un fracas, le vers est tout et peut tout. Il peut rendre les moindres sentiments et les sensations les plus infimes; il peut définir l'indéfinissable et dire l'ineffable; il peut embrasser l'illimité et pénétrer l'abîme; il peut avoir des dimensions d'éternité; il peut représenter le surhumain, le surnaturel, le merveilleux; il peut enivrer comme un vin, ravir comme une extase; il peut dans le même moment posséder notre intelligence, notre esprit, notre corps, il peut enfin rejoindre l'absolu ».

Dans cette page brillante et enthousiaste, quoique un peu chargée, M. d'Annunzio, l'illustre romancier italien, a seulement oublié d'attirer l'attention sur les qualités mélodiques de la poésie. Ce sont peut-être celles qu'elle possède au plus haut degré, car elle est avant tout une phrase musicale tantôt passionnée, tantôt contenue; elle connaît des intervalles immenses et d'autres qui sont réduits; la voix tantôt s'élève par des modulations éclatantes ou s'étouffe sur des sons assoupis. Nous voudrions montrer dans ce chapitre comment chante le vers, comment il passe des intonations aiguës à celles qui sont monotones ou graves, de quels éléments enfin est faite sa musique. Ceci revient à étudier comparativement les hauteurs, d'abord la hauteur maxima, puis la hauteur minima, enfin l'écart existant dans un même alexandrin entre la note la plus élevée et la note la plus basse.

Nous fonderons toutes nos observations sur nos tableaux généraux. On y trouvera pour chaque morceau et pour chaque sujet, vers par vers, d'abord le nombre de vibrations le plus considérable, puis le nombre de vibrations le plus faible, en chiffres calculés selon les mesures prises directement sur nos tracés. Quant aux intervalles des tons, ils ont été indiqués d'après le travail de König dont il a déjà été parlé.

1. D'Annunzio, *il Piacere*, p. 179 : « Il verso è tutto. Nella imitazione della Natura nessuno istrumento d'arte è più vivo, agile, acuto, vario, moltiforme, plastico, obediente, sensibile, fedele. Più compatto del marmo, più malleabile della cera, più sottile d'un fluido, più vibrante d'una corda, più luminoso d'una gemma, più fragrante d'un fiore, più tagliante d'una spada, più flessibile d'un virgulto, più carezzevole d'un murmure, più terribile d'un tuono, il verso è tutto e può tutto. Può rendere i minimi moti del sentimento e i minimi moti della sensazione; può definire l'indefinibile e dire l'ineffabile; può abbracciare l'illimitato e penetrare l'abisso; può avere dimensioni d'eternità; può rappresentare il sopraumano, il sopranaturale, l'oltramirabile; può inebriare come un vino, rapire come un estasi; può ne' tempo medesimo possedere il nostro intelletto, il nostro spirito, il nostro corpo; può in fine raggiungere l'Assoluto. »

LA HAUTEUR MAXIMA

Nous commencerons par l'examen de la hauteur maxima, et nous rechercherons d'abord pourquoi et en quel point les alexandrins pris séparément atteignent l'acuité extrême qu'ils possèdent, ensuite dans quels rapports ils sont les uns avec les autres, de façon à saisir tous les aspects du phénomène.

Comme dans une chaîne de montagnes, les crêtes rencontrées en poésie sont d'élévation différente. Les passages enregistrés l'ont été par des voix sensiblement pareilles. Or, dans certains vers l'accent dominant dépasse 700 v. s., dans d'autres il n'est que de 200. Dans les morceaux enregistrés les valeurs les plus considérables ont été celles-ci : *Cin.*, I, 7 C : 720 ; *Andr.*, 9 İ : 760 ; *Andr.*, 10 J : 700 ; *R.B.*, 8 J : 760 ; *R.B.*, 34 J : 740 ; *R.B.*, 40 J : 700. J'en donnerai un exemple :

Quoi ? sans que ni serment ni devoir vous retienne...

Kwa	*sã*	*kœ*	*ni*	*ser*	*mã*	*ni*	*dœ*	*vwàr*	*vu*	*rœ*	*tyé*	*nœ*
400 480-**760**	420-440	420	400 420	440 420	420 460	420 420	380 420	400 420 440 440	380 400	420 420	440-480	440 440
○ 56	○				○			○			○	

(*Andr.*, 9 İ.)

Les valeurs les moins considérables ont été par contre : *Hern.*, 14 A : 200 ; *P.G.*, 15 B : 220 ; *P.G.*, 27 B : 220. On en donnera également un exemple :

Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment.

E	*jo*	*re*	*byẽ*	*vu*	*lu*	*mu*	*rír*	*ã*	*sœ*	*mo*	*mã*
200	180 200	160 **200**	160 160 180	180 180	160 180	160 **200**	180 180 180	180	**200**	160 160	160 160
		○				○			○		

(*Hern.*, 14 A.)

Dans la première série, l'accent dominant, égal ou supérieur à 700 v. s., n'a point porté sur la césure, mais chaque fois sur un terme exclamatif. On peut donc noter que dans un vers le groupe rythmique le plus aigu est celui qui est constitué non seulement par une exclamation ou une interjection au sens grammatical du mot, mais encore par une apostrophe, une prise à partie directe de l'interlocuteur, un impératif ou un « vocatif ». Pour citer les expressions de Becq de Fouquières [1] : « à tout accroissement de l'énergie vitale, intellectuelle et morale, correspondra un accroissement dans le nombre des vibrations sonores ; à toute diminution répondra un ralentissement dans le mouvement vibratoire. » On a vu d'après le premier exemple transcrit que le temps marqué mis ainsi en relief peut l'emporter de beaucoup sur les autres, et l'écart, entre la première et la douzième syllabe, est en effet de 280 v. s.

Le phénomène dont il s'agit a été constaté dans les vers suivants [2] où l'on souligne les mots ou groupes rythmiques sur lesquels a porté l'effort :

1. Becq de Fouquières, *Traité de diction*, p. 159 ; cf. encore Bourdon, *L'expression des émotions et des tendances dans le langage* (1892), p. 53 : « Toute émotion ou tendance dynamogène élève la voix. »

2. Quand il n'y a pas unanimité, mais seulement alors, on indique entre parenthèses les sujets dont la déclamation confirme la règle. Quelques-uns disent mal ou ne voient pas l'effet.

Oui, va, n'écoute plus ma voix qui te retient... (*Cin.*, I 1 CR.)
Porte, porte chez lui cette mâle assurance... (*ib.*, 7.)
Meurs, s'il y faut mourir, en citoyen romain... (*ib.*, 9 CJ.)
Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice... (*Andr.*, 1 AFGJ.)
Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter... (*ib.*, 7.)
Quoi, sans que ni serment ni devoir vous retienne... (*ib.*, 9 FI.)
Bon appétit, messieurs ! **o** ministres intègres... (*R.B.*, 1.)
Donc, vous n'avez pas honte et vous choisissez l'heure... (*ib.*, 4 EGR.)
Donc, vous n'avez ici pas d'autres intérêts... (*ib.*, 6.)
Mais **voyez, regardez, ayez quelque pudeur**... (*ib.*, 10.)
Viens voir la belle nuit. — **Mon duc**, rien qu'un moment... (*Hern.*, 1.)
Dis, ne le crois-tu pas, sur nous, tout en dormant... (*Hern.*, 5.)
Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose !... (*Hern.*, 8 EJ.)
Le bal ! mais un oiseau qui chanterait aux champs... (*ib.*, 26 EGR.)

L'on pourrait encore allonger la liste. On remarquera que les mots mis en évidence sont presque toujours au début du vers et qu'ils expriment tous des sentiments violents, l'ironie, la colère ou toute autre passion véhémente.

Cependant il peut arriver que le sens du texte ne puisse supporter des acuités trop considérables et que les clameurs soient déplacées. Donc si l'on veut traduire une émotion contenue, si l'on veut rendre une ferveur intime, une tendresse ardente et profonde, on atténue l'apostrophe et l'on éteint ce qu'elle aurait de trop sonore et de trop éclatant. Certains des vers cités admettent ainsi deux déclamations différentes, selon la nuance de sens qu'y découvrent les sujets. Voici des termes exclamatifs d'une expression modérée :

Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose !... (*Hern.*, 5 AGR.)
Regarde ! Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait. (*Hern.*, 9.)
Je me sentais joyeuse et calme, **ô** mon amant... (*ib.*, 13.)
Ah ! qui n'oublierait tout à cette voix céleste... (*ib.*, 15 EGR.)

La douleur et l'accablement moral produisent d'ailleurs le même résultat :

Ah, Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie... (*Cid*, 1.)
Hélas, ton intérêt ici me désespère... (*Cid*, 13 CJR.)
Mais, à peine le ciel eut rappelé mon père... (*Bér.*, 14.)
Il fallait, **cher Paulin**, renoncer à moi-même... (*ib.*, 19.)
Mais, sans me soupçonner, sensible à mes alarmes... (*ib.*, 34.)
Mais voyez. Du Ponant jusques à l'Orient... (*R.B.*, 18.)
Ah, j'ai honte pour vous... (*ib.*, 41.)

Nous donnerons enfin un vers intéressant pour le contraste qu'il présente :

Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur...

Tandis que les sujets E G J ont donné aux trois termes de l'énumération une même teinte de colère, R réserve à ce sentiment le premier hémis-

tiche seul, puis il abaisse la voix pour marquer la douleur de Ruy Blas. La différence des registres est manifeste et d'un grand effet. Nous transcrivons les chiffres qui révèlent cette opposition :

Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur...

Me	*vwa*	*yé*	*rœ*	*gar*	*dé*	*e*	*yé*	*kel*	*kœ*	*pu*	*dœr*
320 340	300 300	400 500-540	240 340	320 360 360	360 480-500	280	320 380	320 300	320	320	340 400-300 300
●		○			○ ♩ 23		○				○

(*R.B.*, 10 R.)

Dans cet autre alexandrin les dictions ont été divergentes :

Et vous osez! Messieurs, en vingt ans, songez-y... (*R.B.*, 34.)

E et G ont pris les sons graves de la douleur ; J et R ont crié leur indignation.

On peut assimiler aux acuités pathétiques déjà signalées celles que l'on rencontre à la fin des phrases, indépendamment du sens précis des mots examinés isolément. Il s'agit des chutes de sens auxquelles la voix ne donne pas leur valeur normale, mais qu'elle soutient comme s'il y avait suspension. Sous l'empire de la fureur ou d'une ironie acerbe, le diseur peut ainsi modifier la physionomie des périodes, mais il n'y a généralement pas unanimité des sujets, car à l'inverse des termes exclamatifs, aucun élément du texte considéré en lui-même n'exige absolument l'effort produit. La hauteur musicale ainsi obtenue peut être considérable et dépasser le médium. Ces exagérations dont les acteurs se gardent avec raison, sont communes dans le peuple et ailleurs qu'en poésie. On pourra noter le phénomène à un degré encore modéré, dans toute une série de vers [1] :

D'un héros qui n'est point esclave de sa **foi**. (*Andr.*, 16 G.)
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter. (*ib.*, 8 J.)
L'Espagne et sa vertu, l'Espagne et sa grandeur
Tout s'en **va**. Nous avons, depuis Philippe quatre... (*R.B.*, 11-12 GJ.)
Et ce n'est pas **assez**! Et vous **voulez**, mes maîtres... (*ib.*, 40 GJR.)

Dans les deux derniers exemples, l'effet décrit se rencontre au milieu de l'alexandrin, puisque la phrase ne se termine pas avec la rime. Nous donnerons des chiffres :

E	*s(œ)*	*ne*	*pa*	*za*	*sé*	*e*	*vu*	*vu*	*lé*	*me*	*mè*	*trœ*
280	300	340	360	320 340	620-**660**-500	340	460 460	300 420	400 **700**-600	520 520	420 360	240 220
			●		○ ♩ 40		●		○	○		

(*R.B.*, 40 J.)

Une émotion vive peut d'ailleurs amener le même résultat :

Demandait à l'ardeur d'un généreux **courage** : (*Cid*, 6 CG.)
Hélas, ton intérêt ici me **désespère** : (*ib.*, 13 G.)
De confondre un amour qui se tait à **regret**. (*Bér.*, 5 G.)
Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur **ensemble**, (*Hern.*, 12 AGJ.)

1. Il arrive parfois que cette acuité pathétique est elle-même dépassée par un autre accent du vers sur lequel la voix s'élève pour un autre motif. Les conflits sont plus loin l'objet d'une discussion spéciale.

Tout à l'heure, on fuyait la lumière et les **chants** ! (*Hern.*, 25 EG.)
Ce n'est qu'un point, c'est grand deux fois comme la **chamb**re. (*P.G.*, 32 B.)

Comme les termes exclamatifs, les mots importants pour le sens se détachent du contexte, et le relief qu'on leur accorde se traduit par une élévation de la voix. Soit ce vers :

Tout s'est éteint, flambeaux et musique de fête !

R prononce :

Tu	*se*	*te*	*tẽ*	*flã*	*bó*	*ze*	*mu*	*zi*	*k(œ)*	*dœ*	*fè*	*tœ*
540	520	480	280-240	240 340	300 360	320 340	340 340	320	360	280 320	360-320	220
O			32		O				O		O	

(*Hern.*, 3.)

Mais les exceptions signalées pour l'apostrophe et les mouvements de semblable nature trouvent également ici leur application. Si l'on veut donner au passage une couleur particulière de ferveur ou d'émotion contenue, on se contente de faire ressortir le mot en lui accordant une durée plus grande, mais sans donner aucun éclat à la voix. Dans le précédent alexandrin, A E G J se séparent de R, car tout dépend de la conception particulière qu'on se fait du passage à déclamer. Les atténuations se constatent dans bien des cas et l'on peut citer :

Rien que la nuit et nous. Félicité parfaite ! (*Hern.*, 4.)
Pas un nuage au ciel. **Tout**, comme nous, repose. (*ib.*, 7 AR.)
Lui, **seul**, battu des flots qui toujours se reforment... (*P.G.*, 26.)

Dans ce dernier exemple, il y a un effet de simplicité qui exige une expression modérée.

Cependant examinons de plus près le phénomène. Les mots importants, avons-nous dit, sont articulés, par rapport au reste des vers et sauf les exceptions signalées, sur une note aiguë. Tous les degrés de la mise en relief se rencontrent, depuis l'effort léger qui isole seulement le terme en saillie des groupes rythmiques les plus immédiats, jusqu'à celui qui le place en pleine lumière et lui confère une valeur prépondérante, de telle sorte qu'il domine des séries de plusieurs vers. Les nuances sont infinies. Les divergences des sujets seront expliquées ailleurs.

L'élévation de la voix dont il s'agit intervient généralement au début de l'alexandrin. Elle est essentiellement un procédé d'orateur et elle indique soit une division du sens, soit une émotion plus forte, elle est aussi un excellent moyen d'attirer l'attention sur un mot auquel on a reconnu une valeur d'argument. Les exemples peuvent être classés de la manière suivante :

1° La hauteur maxima affecte le groupe rythmique par lequel un membre de phrase se rattache au précédent ; ou bien, dans un discours ou un récit, elle marque une opposition ou une succession. La conjonction *et* n'est pas toujours mise en relief ; il faut au moins, pour qu'elle se détache musicalement du contexte, que le sujet lui ait donné la valeur d'une longue :

Enfin, tout ce qu'adore, en ma haute fortune... (*Cin.*, II, 5.)
Et si je penche enfin du côté de ma gloire... (*Bér.*, 7 J.)
Et sans chercher ailleurs des titres empruntés... (*Andr.*, 23 J.)
Au fond, dans l'encoignure où quelque humble vaisselle... (*P.G.*, 5 BEJ.)
Tout près, un matelas s'étend sur de vieux bancs... (*ib.*, 8 JR.)

2° La hauteur maxima s'attache au mot ou au groupe rythmique qui supporte l'émotion la plus considérable. Cette émotion peut d'ailleurs être sollicitée par le sens ou être attribuée au texte d'une manière artificielle :

Mon âme aurait trouvé, dans le bien de te voir... (*Cid*, 15 J R.)
Me force à travailler **moi-même** à ta ruine... (*ib.*, 22 C G.)
Vous veniez de mon front observer la pâleur... (*Andr.*, 19 F I J.)
Mon cœur en ce moment ne vient pas de se rendre... (*Bér.*, 2.)
Un autre était chargé de l'empire du monde... (*Bér.*, 11 C G J.)
Pluie ou bourrasque, il faut qu'il sorte, il faut qu'il aille... (*P.G.*, 18 B E J R.)
Dur labeur ! Tout est noir, tout est froid ; rien ne luit. (*ib.*, 28.)

Dans ce dernier exemple, l'effort porte *ad libitum* sur l'un des trois premiers membres métriques. On peut choisir.

3° D'une manière analogue tout élan pathétique tend à faire monter la voix. Les notes aiguës apparaissent fréquemment, avec tous les degrés signalés, quand il s'agit de reprendre avec plus de force un argument déjà présenté, de corriger ce qu'il y avait d'excessif dans les paroles qu'on vient de prononcer, de prévenir telle ou telle idée qu'on ne voudrait pas voir se former dans l'esprit de l'interlocuteur. Au point de vue temporel, nous l'avons vu, le même mouvement de passion se traduit par une accélération de vitesse. Soit donc ce vers :

Ne crois pas qu'après toi rien ici me retienne...

Émilie a demandé à Cinna le sacrifice de sa vie. Mais il ne doit point croire qu'elle ne l'aime pas, et elle lui affirme aussitôt sa tendresse en l'assurant qu'elle le suivra dans la mort. La voix s'élève donc pour faire ressortir l'idée qu'il faut écarter, et l'acuité frappe les premières syllabes du vers. Tous les sujets, sauf İ, ont prononcé de même. Nous transcrivons la déclamation de C, particulièrement caractéristique :

Nœ	*krwa*	*pá*	*ka*	*pre*	*twa*	*ryẽ*	*ni*	*si*	*mœ*	*rœ*	*tyẽ*	*n(œ)*
440 **620**	440 420 540	520	420	400 420	460 460-440	340 340 420	380 380	360-400	340 340	320 340	320 360-300	240
O					O	O		O			O	

(*Cin.*, I, 11.)

Il faut bien noter que le mot mis ainsi en relief ne possède par lui-même aucune valeur passionnelle, mais la parole s'en empare pour traduire l'émotion intérieure et lui donne par déplacement oratoire une expression sentimentale. Le phénomène a été constaté dans toute une série d'alexandrins :

Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire. (*Cid*, 9.)
Car enfin **n'attends pas** de mon affection... (*ib.*, 23 C J R.)
J'espérais que du moins mon trouble et ma douleur... (*Bér.*, 32.)
Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble... (*Hern.*, 11 A R.)
Ta parole est un chant où rien d'humain ne reste. (*ib.*, 16 A E J R.)
Ce silence est trop noir, ce calme trop profond. (*ib.*, 21 A J.)
Dis, **ne voudrais-tu pas voir** une étoile au fond ? (*ib.*, 22 A E G J.)
Tout à l'heure on fuyait la lumière et les chants ! (*ib.*, 25.)
Dans les brisants, parmi les lames en démence... (*P.G.*, 29 B E R.)

4° Comme les termes exclamatifs et ceux qui traduisent l'émotion, les mots à valeur ironique sont généralement proférés sur des notes aiguës :

J'aime à **voir** que **du moins** vous vous rendiez justice... (*Andr.*, 2.)
D'un **héros** qui n'est point esclave de sa foi. (*ib.*, 16 A F G İ.)
Le bal ! Mais un oiseau qui chanterait aux champs !... (*Hern.*, 26 E G R.)

Le procédé toutefois n'est pas ici d'un emploi constant, et l'on atténue dans bien des cas les acuités. L'ironie en effet gagne souvent, quand elle recouvre la colère, à trouver une expression plus modérée, afin de laisser toute leur véhémence aux passages où ce dernier sentiment apparaît sans mélange. Par conséquent, toutes les fois que le texte pourra donner lieu à deux interprétations différentes, deux tons seront possibles, selon que les sujets feront prédominer la colère ou l'ironie. Celle-ci d'ailleurs saura se contenir pour donner plus d'ampleur à celle-là et pour empêcher une trop uniforme monotonie : il faut ménager des contrastes et des perspectives. Si l'on compare le premier exemple cité avec d'autres vers du même morceau, on pourra se rendre compte que la voix n'a point fourni tout l'effort dont elle est capable.

5° La hauteur maxima affecte le groupe rythmique ou le mot qui dans le vers a la valeur d'un argument :

Si quelque **autre** malheur m'avait ravi mon père...	(*Cid*, 14 C J R.)
Cet effort sur ma flamme à mon honneur est dû...	(*ib.*, 20 C J R.)
Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même...	(*Bér.*, 19 J.)
Résolu d'accomplir ce cruel sacrifice...	(*ib.*, 26 G J R.)
Mais par où commencer ? **vingt fois** depuis huit jours...	(*ib.*, 28 C J R.)
Dans ma bouche **vingt fois** a demeuré glacée.	(*ib.*, 31 G J R.)
La Savoie et son duc sont pleins de précipices.	(*R.B.*, 24 G J R.)
La France pour vous prendre attend des jours propices.	(*ib.*, 25 J R.)
Pour vous, pour vos plaisirs, pour vos filles de joie...	(*ib.*, 35.)

Dans ce dernier exemple, l'effort porte *ad libitum* sur l'un quelconque des membres métriques. Ici encore on peut choisir.

6° La transition se marque de la même manière. Le mot ou groupe rythmique qui commence un nouveau développement supporte une acuité plus forte. C'est l'artifice dont se sert le diseur pour attirer l'attention et faire sentir qu'il passe à un autre ordre d'idées ou de sentiments. Ici encore l'effort atteint le plus souvent les syllabes initiales du vers et les détache du contexte :

Je sais ce que l'honneur, après un tel outrage,...	(*Cid*, 5.)
Bérénice a longtemps balancé la victoire ;...	(*Bér.*, 6.)
J'aimais, je soupirais dans une paix profonde...	(*Bér.*, 10 C G J.)
Rome observe aujourd'hui ma conduite nouvelle.	(*ib.*, 22 C G R.)
Mais voyez ! **Du ponant** jusques à l'Orient...	(*R.B.*, 18 J R.)
La lune tout à l'heure à l'horizon montait.	(*Hern.*, 10.)
L'homme est en mer. **Depuis l'enfance** matelot...	(*P.G.*, 16 B G J.)

Cependant toutes les classifications que nous venons d'établir ont eu seulement pour but de faire apparaître les espèces particulières d'un pathétique dont les manifestations sont toutes semblables, mais à des degrés différents. Termes exclamatifs, élans chaleureux du sentiment, signes de la passion véhémente ou de l'émotion, jusqu'aux transitions elles-mêmes, tout cela est en relations étroites avec le sens du vers et avec la contexture des morceaux déclamés. N'est-il pas possible de procéder d'une façon plus générale, et de montrer comment les divers états affectifs exercent leur influence sur la parole, comment ils déterminent le registre de la voix ?

Il nous a semblé qu'une telle enquête n'est pas sans intérêt, et, comme nous l'avons fait pour les durées, nous avons cherché la moyenne de l'acuité extrême dans tous les fragments inscrits. L'opération est simple. Il suffit d'additionner pour chaque sujet les hauteurs maxima telles qu'elles nous sont fournies par nos tableaux d'ensemble et de diviser le chiffre obtenu par le nombre de vers prononcés. C'est ainsi que nous avons dressé la liste ci-après :

Sujet A	—	*Hernani*	=	362
		Andromaque	=	465
Sujet C	—	*Bérénice*	=	400
		Cinna, II	=	457
		Le Cid	=	492
		Cinna, I	=	513
Sujet E	—	*Les Pauvres Gens*	=	423
		Hernani	=	424
		Ruy Blas	=	438
Sujet G	—	*Les Pauvres Gens*	=	393
		Hernani	=	394
		Le Cid	=	442
		Bérénice	=	462
		Andromaque	=	481
		Ruy Blas	=	486
Sujet I	—	*Cinna*, I	=	403
		Andromaque	=	466
		Cinna, II	=	518
Sujet J	—	*Les Pauvres Gens*	=	367
		Le Cid	=	368
		Hernani	=	376
		Bérénice	=	396
		Cinna, I	=	421
		Cinna, II	=	424
		Ruy Blas	=	516
		Andromaque	=	533
Sujet R	—	*Les Pauvres Gens*	=	338
		Bérénice	=	361
		Le Cid	=	365
		Cinna, II	=	388
		Cinna, I	=	407
		Ruy Blas	=	423
		Hernani	=	434
Sujet α	—	*Bérénice*	=	617
		Le Cid	=	640

Ajoutons enfin les déclamations des sujets B et F :

Sujet B — *Les Pauvres Gens* = 276
Sujet F — *Andromaque* = 436

Ici encore il y a des divergences, et il serait étonnant qu'il n'y en eût pas. Quelques faits cependant retiendront notre attention.

Ce sont les morceaux enregistrés des *Pauvres Gens*, d'*Hernani* et de *Bérénice* pour lesquels la voix, en moyenne, a monté le moins haut. Ce n'est pas que le premier ne contienne quelques vers particulièrement pathétiques, mais il renferme aussi un grand nombre de locutions familières ou de descriptions sans lyrisme auxquelles il serait ridicule de conférer la moindre chaleur oratoire. Elles donnent au passage son caractère. L'expression d'ensemble en demeure terne et presque plate, car l'effort moyen est peu considérable et la voix se maintient le plus souvent dans les régions basses. La déclamation de B, considérée absolument, confirme celle des autres sujets.

Le fragment d'*Hernani* a été dit par A E G J sur un registre à peine plus élevé. Les termes exclamatifs, à la vérité fréquents, se tempèrent sous l'influence des sentiments. La passion des héros, profonde et tendre, participe, sur le balcon où ils se tiennent enlacés, du recueillement de la nuit. Elle est contemplative et sereine, comme la clarté bleue de la lune qu'évoque Doña Sol; elle ne connaît plus ni combats ni alarmes. Il n'y aura donc ni cris ni sursauts; les alexandrins se moduleront en molles demi-teintes, et les sommets que nous avons notés dans nos précédents catalogues gardent une altitude modérée. R est le seul dont le débit laisse apercevoir une émotion de qualité différente.

Titus, au moment de quitter Bérénice, parle lui aussi dans des tonalités graves. Son rêve est fini et son devoir douloureux a vaincu son amour. Dans l'abattement moral où il est plongé, sa voix ne saurait trouver des notes claires et joyeuses : elle s'étouffe au contraire en soupirs et se ouate de mélancolie. A peine émergent, dans la morne mélodie des vers, quelques mots à faible relief où se réveillent les ardeurs vaincues; puis la parole s'assoupit à nouveau et la détresse du cœur s'exhale tristement. Il n'est pas de musicien qui ne connaisse le procédé, et l'analyse d'un opéra quelconque montrerait comment les compositeurs savent tirer parti des tons et des gammes selon les situations dramatiques qui leur sont offertes.

Viennent ensuite les morceaux du *Cid* et de *Cinna*, susceptibles d'une expression variable en raison de l'interprétation qu'on leur accorde. Nous n'y insisterons pas pour le moment, et nous passerons aux fragments d'*Andromaque* et de *Ruy Blas* pour lesquels on constate l'unanimité des divers sujets. Comparés aux autres passages ils atteignent des acuités considérables. Entre les invectives d'Hermione et le début des *Pauvres Gens*, J présente une différence moyenne d'environ 200 v. s.; ou, si l'on aime mieux, le registre s'élève de trois tons et demi (sol $\flat_2$ à ut $\sharp_3$). Peu importe qu'il s'agisse de poésie classique ou de poésie romantique; elles connaissent l'une et l'autre, quand il le faut, les mêmes tonalités.

Quelles sont les causes de ces acuités relatives ? Nous les connaissons déjà. Nous avons vu en effet que les exclamations, les prises à partie pathétiques tendent à faire monter la voix. Or nulle part elles ne sont plus nombreuses que dans la bouche de Ruy Blas et d'Hermione, cette fois sans que le sens exige aucune des atténuations signalées. Elles sont le signe de la colère qui anime les personnages. Quant au reste du discours, il participe de la véhémence générale des passions, véhémence à peine voilée d'ironie dans *Andromaque*, pour ainsi dire pure de tout mélange dans le drame de Hugo. Il s'ensuit que le second passage a tendance à l'emporter sur le premier dans l'échelle des sons musicaux, mais que nulle part la voix ne reste grave. Concluons donc en disant que dans le discours l'acuité moyenne [1] varie selon la nature des sentiments exprimés.

*
* *

Mais les considérations que nous venons d'exposer n'épuisent pas la question de la hauteur maxima. Tous les alexandrins ne contiennent pas soit un terme exclamatif, soit une fin de phrase soutenue sous l'influence de la passion, soit enfin un mot important qu'il faut faire ressortir. Aussi bien la prédominance de l'accent peut-elle dépendre d'une autre cause : la constitution même de la période. On sait en effet que l'intonation s'élève quand il y a suspension du sens, qu'elle s'abaisse quand il y a conclusion. Nous pouvons donc formuler cette règle : toutes choses restant égales par ailleurs, le temps marqué le plus aigu du vers est celui qui coïncide avec la coupe suspensive la plus forte. Le fait se constate toutes les fois que le texte ne laisse place à aucune divergence d'appréciation entre les sujets, et toutes les fois qu'aucun mouvement pathétique ne vient troubler le rapport normal des membres de phrase.

Soit par exemple cet alexandrin par lequel se termine un des morceaux inscrits :

Et monté sur le faîte, il aspire à descendre.

Toutes les déclamations sont unanimes, et il suffit de citer celle de C. Elle nous fournit ces chiffres :

E	*mõ*	*té*	*sur*	*lœ*	*fèt*	*i*	*las*	*pír*	*a*	*de*	*sã*	*drœ*
320	320 320	360	340 300	340 340	400-440	280	300 300	320 240	240	260 280	260-200	200 200 200
		O			O 426			O		O		

(*Cin.*, II, 14.)

1. M. Verrier (*Métrique anglaise*, I, p. 88) écrit : « La passion exaspérée... efface tout vestige de rythme et d'intervalles réguliers, elle crie. » Nous n'avons constaté rien de tel. L'acuité moyenne s'accroît en raison de la véhémence du discours, mais le rapport entre les syllabes accentuées et les atones ne se modifie pas. Il n'y a qu'un changement de registre ou mieux encore des intervalles plus considérables, comme nous le montrerons plus loin. M. Verrier reconnaît d'ailleurs dans la même page que cet élargissement des écarts mélodiques est la conséquence d'une émotion vive. Il n'y a donc pas lieu d'établir une distinction entre celle-ci et la « passion exaspérée » ; les phénomènes sont de même nature, mais seulement d'un degré différent. L'opinion de M. Verrier n'a de chance de se vérifier qu'aux limites extrêmes de la voix, mais la déclamation du vers ne paraît pas comporter de tels excès, et le cri reste l'exception : c'est un effort qui ne peut se soutenir.

Ici il n'y a pas d'erreur possible ; les deux hémistiches s'opposent et se répondent ; la coupe principale ne tombe ni sur *monté*, ni sur *aspire*, mais bien sur le mot *faîte*. Celui-ci supporte l'accent le plus aigu. La voix s'abaisse au contraire sur les derniers groupes rythmiques qui terminent réellement le sens. Soit au contraire un autre vers :

Le siècle ingrat, le siècle affreux, le siècle immonde

On comparera deux dictions différentes :

	Lœ	*syè*	*klè*	*gra*	*lœ*	*syè*	*kla*	*frœ̀*	*lœ*	*syè*	*kim*	*mõ*	*dœ*
D 1°	320 320	420 420	380 460	380 380 540-**720**	340 340	360 360	360 400	340 520-540	320 320	300 320	320 320 340	280 280-260	200 240
				○				○			○		
K 1°	480 560	560 640	520 600	460 640 640	400 540	560 600	540 540	600 **720**	440 480	500 540	540 560 500	460 540	320 320
		●		○ ˘46		●		○ ˘33			○		

(XXI.)

C'est une énumération à trois termes dont le dernier, puisqu'il s'agit d'un alexandrin isolé, sert forcément de conclusion. Les deux premiers membres rythmiques sont donc sur le même plan et la coupe principale variera au gré des sujets. Dans bien des cas on ne peut préjuger, avant d'avoir procédé à une inscription, de la place où tombera l'accent le plus aigu. On le peut d'autant moins que bien souvent la voix s'empare de certains mots auxquels elle fait un sort, en leur accordant un relief qu'ils ne paraissent pas mériter : alors la suspension de sens ne produit pas l'effet qu'on pouvait escompter. Dans cet exemple :

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,

on attendrait qu'elle se manifestât sur la douzième syllabe. Mais le premier membre métrique reçoit une intonation pathétique dans la déclamation de C, et tous les rapports musicaux du vers en demeurent troublés :

Se	*tã*	*pír*	*ap*	*so*	*lú*	*sur*	*la*	*tèr*	*e*	*sur*	*lõ*	*dœ*
340	440	**480**-460 440	420	400	400 400-440	360 320	400 400	320-420 320	380	380 360	320 400	360 360
		○	●		○			○			○	

(*Cin.*, II, 1.)

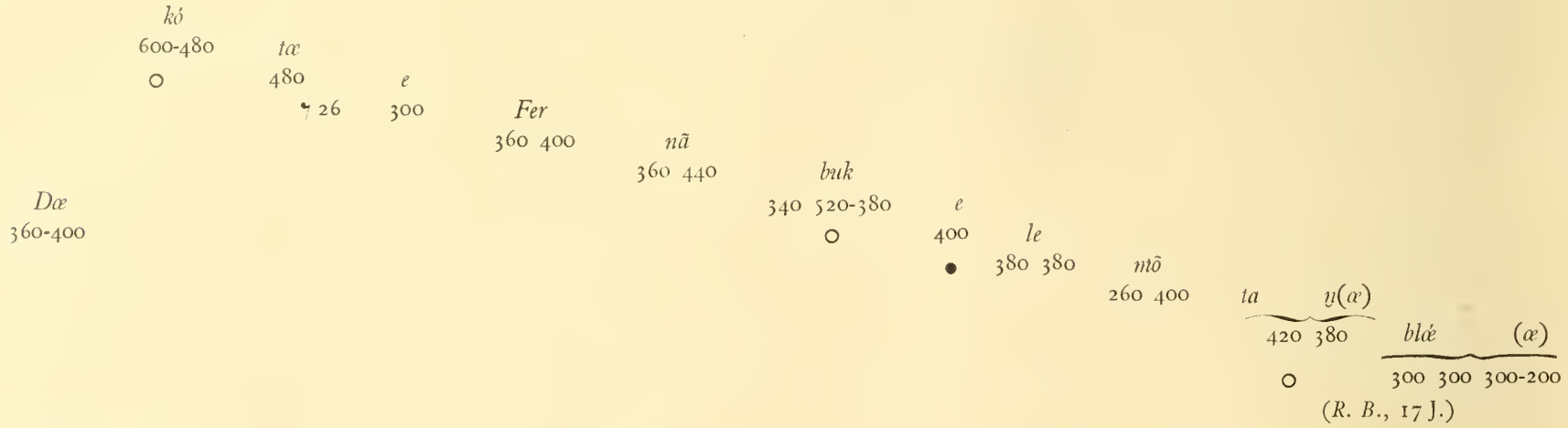
Enfin une remarque est nécessaire. Il est quelquefois difficile de déterminer pratiquement les suspensions de sens et les chutes de phrase. Le texte, *a priori*, ne donne aucune indication décisive, car la ponctuation, comme on le montrera ailleurs, peut être à chaque instant modifiée par les sujets. L'analyse du graphique renseigne davantage, mais encore imparfaitement, car le déplacement du temps marqué musical laisse bien souvent l'esprit incertain, sans qu'on puisse toujours savoir si l'on se trouve en présence d'une conclusion réelle ou d'un accident emphatique. Pour tout ce qui suivra, on s'en tiendra aux principes exposés dans les deux chapitres du rythme mélodique et de l'accent oratoire. Il reste que parfois les hauteurs constatées pourraient permettre une appréciation différente de la nôtre.

Nous avons vu que le vers français, du moins à notre époque, ne connaît pas de place privilégiée où doit tomber nécessairement l'acuité principale. Celle-ci est conditionnée, en l'absence des phénomènes pathétiques déjà classés, par la structure de la période et par les coupes du texte. Il ne s'agit plus ici à proprement parler de rythme, mais de fragments musicaux moins réduits, où tel accent peut dominer une série de plusieurs autres. Ces fragments eux-mêmes peuvent être d'étendue diverse, s'opposer en mouvements ascendants ou descendants, la chute de la mélodie vocalique commençant aussitôt que le point culminant a été atteint. Il en résulte des modulations d'une variété infinie et souvent d'une qualité exquise. Le poète moderne, s'il sait manœuvrer ces masses, peut en tirer des effets d'une grande beauté. En tout cas il n'est pas vrai de dire,

même pour les productions de l'art classique déclamées par des bouches contemporaines, qu'il y a uniformité et monotonie. La musique des vers est toujours changeante et toujours nouvelle. Voici quelques types pour lesquels nous indiquons schématiquement [1] l'opposition des phrases.

1° La montée de la voix est terminée sur les premières syllabes du vers, et la descente remplit le reste de l'alexandrin. Elle a lieu par échelons et par accents décroissants :

Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernambouc et les montagnes bleues.

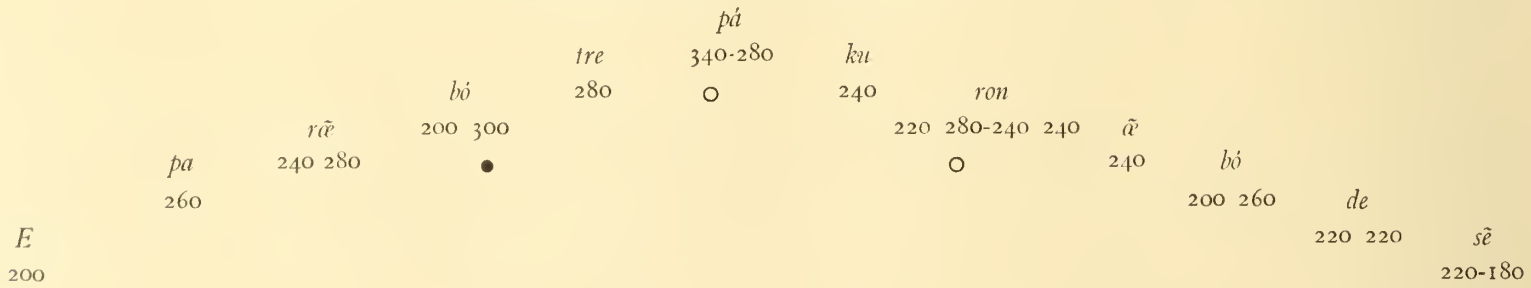


(*R. B.*, 17 J.)

D'autres sujets dans ce vers placent la coupe principale ailleurs.

2° La montée de la voix est terminée avec la syllabe de l'hémistiche et la voix descend ensuite par degrés jusqu'à la rime. Il y a pour ainsi dire équilibre entre les deux parties de l'alexandrin :

Et par un beau trépas couronne un beau dessein.



(*Cin.*, I, 10 J.)

1. Ces dispositions traduisent approximativement les suspensions et les chutes de sens. Elles indiquent si la voix, dans les diverses phrases, monte ou descend, mais elles ne tiennent pas compte des accents rythmiques situés à l'intérieur des grands mouvements mélodiques. La réalité, comme on en peut juger par les chiffres, est plus complexe, et la ligne musicale, au lieu d'être droite, est au contraire brisée. On pourra toujours, si on le désire, construire des figures plus exactes, d'après les hauteurs des voyelles. Il suffira, sur un papier quadrillé, d'établir verticalement une échelle des acuités et de réserver horizontalement une case pour chaque syllabe; on marquera dans chacune de ces cases la note qui ressort de nos tableaux généraux et l'on joindra l'un à l'autre les divers points ainsi déterminés : la mélodie apparaîtra alors dans ses détails, et l'on verra qu'elle varie sans cesse. Le procédé que j'ai adopté suffit cependant pour rendre compte du phrasé des alexandrins transcrits.

Pour certains sujets l'effort oratoire a ici modifié ce rapport des membres de phrase.

3° Il y a disproportion entre le début et la fin du vers, la période ascendante dépassant l'hémistiche parce que la coupe principale de sens ne coïncide pas avec la césure :

Vous vous abandonniez au crime en criminel.

Vu 160 280 — *vu* 260 320 — *za* 280 320 — *bã* 260 340 — *do* 320 360 — *nye* 340 340 360 ● — *zo* 280 320 — *kri* 280 380 400 ○ — *mœ* 380 240 — ʔ48 — *ã* 200 — *kri* 280 280 — *mi* 280 300 ○ — *nèl* 280 240 180

(*Andr.*, 4 A.)

Guyau commente longuement un vers analogue de Hugo :

La porte tout à coup s'ouvrit, bruyante et claire.

Pour rendre compte de l'harmonie particulière de cet alexandrin, il présente bien des arguments sans parvenir à trouver la raison véritable. Elle est dans le manque d'équilibre entre la montée et la descente de la voix. La phrase ascendante par sa continuité et sa longueur traduit le mouvement de la porte qui s'ouvre. Le rapport des deux fragments, qui peut être il est vrai troublé dans certaines déclamations par l'effort oratoire, est indiqué par deux modulations différentes. L'ampleur de l'une fait contraste avec l'exiguïté de l'autre. La période s'élève dans un large élan, puis se cabre, enfin retombe brusquement. L'effet existe indépendamment du rythme marqué par les accents du vers : ceux-ci se coordonnent et se soumettent à l'un d'entre eux qui domine tous les autres.

4° La montée de la voix peut commencer avec la première syllabe de l'alexandrin et se terminer avec la dernière. C'est qu'alors la suspension de sens la plus forte coïncide avec la rime :

Et sans chercher ailleurs des titres empruntés ..

E 280 — *sã* 320 — *ɛer* 360 300 — *ɛɛ* 400 ○ — *ra* 360 360 — *yèr* 320 400 340 ○ — *de* 320 380 — *ti* 400 ○ — *trœ* 340 320 — *zã* 320 400 — *prã* 320 400 — *té* 460-540 ○

(*Andr.*, 23 I.)

5° Le vers peut se diviser en deux phrases ascendantes, le point culminant de chacun étant déterminé par une coupe du texte :

Et comme un voyageur sur un fleuve emporté...

E 280 — *kom* 320 340 ○ — *œ̃* 320 — *vwa* 300 320 320 — *ya* 320 340 — *jœ̀r* 300 360 320 ○ — *su* 320 — *rœ̃* 280 340 ○ — *flœ̀v* 300 320 300 — *ã* 320 — *por* 320 320 — *té* 340-360 ○

(*Hern.*, 17 E.)

6° Inversement, mais moins souvent, deux périodes décroissantes sont possibles si l'alexandrin contient deux conclusions. Ou bien, si les membres de phrase sont d'étendue très réduite, suspensions et chutes de sens peuvent être mélangées. Ou bien enfin la période descendante peut se terminer à l'intérieur du vers et la période ascendante avec la rime. De là trois combinaisons relativement fréquentes, sans compter un certain nombre d'autres beaucoup plus rares, dont on pourra trouver des exemples en feuilletant nos tableaux généraux. Nous nous contenterons de fournir des types de celles que nous venons de définir :

Viens voir la belle nuit. — Mon duc rien qu'un moment !

Vyẽ 260 260 340 ○ — *vwàr* 320 300 320 260 — *la* 220 240 ○ — *be* 220 220 — *lœ* 220 320 ○ — *nïví* 200 200 180 ·61 — *Mõ* 300 440 — *du* 360 480 ○ — *kœ* 260 — *ryẽ* 260 240 340 ○ — *kœ̃* 260 — *mo* 260 220 — *mã* 200 200-180

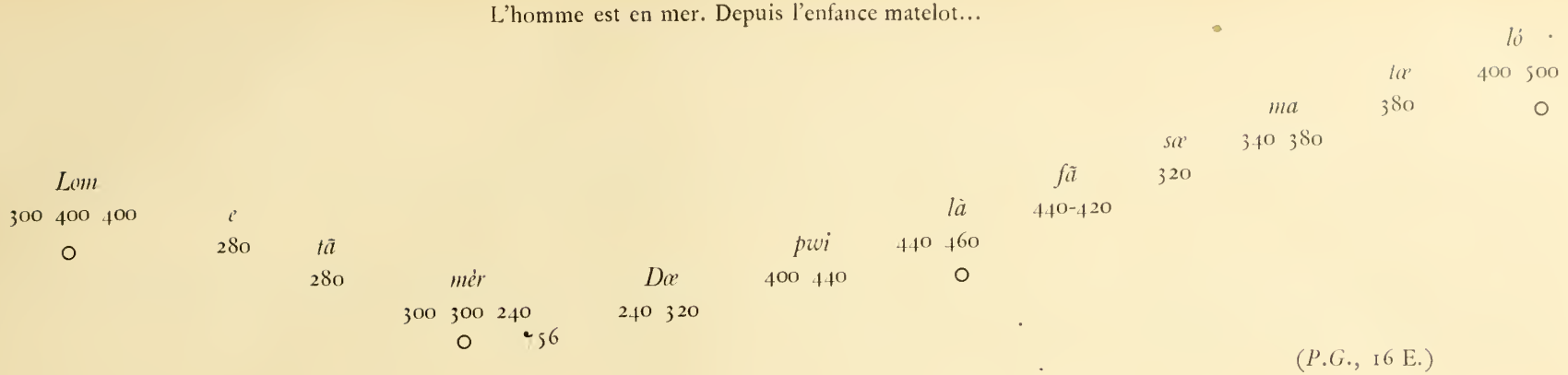
(*Hern.*, 1 J.)

C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume...

Se 180 — *la* 180 200 ○ — *mèr* 180 140 ·80 — *E* 180 — *le* 180 200 ○ — *sœ̀l* 180 160 160 ·65 — *e* 200-220 ○ — *dœ* 200 200 — *ór* 220 180 ○ — *blã* 180 200 200 — *de* 220 220 — *ku* 240-220 200 ○ — *mœ* 180 180 ·48

(*P.G.*, 13 B.)

L'homme est en mer. Depuis l'enfance matelot...



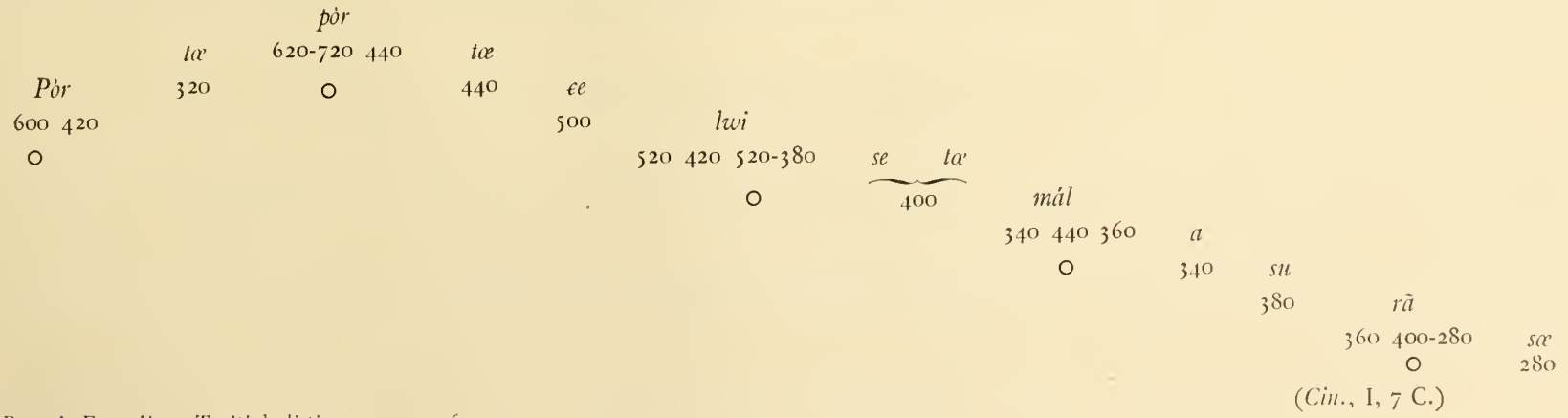
(*P.G.*, 16 E.)

Pour certains sujets, il est vrai, l'effort oratoire a modifié ces rapports, et parfois les effets énumérés ci-dessus, par suite de négligence dans la déclamation, peuvent ne pas apparaître. Il n'en est pas moins évident que la persistance du phénomène, la coïncidence générale de l'acuité maxima avec la suspension principale confirme sans contestation possible la règle formulée par nous. Les divergences constatées seront examinées plus loin.

Reconnaissons pour le moment que les modulations de la parole, différentes selon les vers, résultent des coupes de sens, et que celles-ci peuvent être paralysées dans leurs effets seulement par des accidents pathétiques. Mais alors ce n'est qu'une simple suppléance et ce relief pathétique joue dans la musique de l'alexandrin un rôle analogue à celui que nous venons de définir [1] : il crée de la variété et détruit la monotonie. Becq de Fouquières, semble-t-il, en avait déjà l'intuition, encore qu'il se soit exprimé de façon un peu obscure : « La période mélodique, écrit-il [2], correspond exactement à la phrase logique. De même que celle-ci peut se composer d'un ou plusieurs membres de phrase, de même la période peut se composer d'un ou plusieurs membres mélodiques. » Ceci s'appliquerait parfaitement à la subordination des accents. Ailleurs il a dit encore : « Dans toute période mélodique, si l'on considère les syllabes les plus hautes de tous les membres, la plus haute sera celle du membre dans lequel se concentrera avec le plus d'énergie la pensée exprimée, et les hauteurs relatives des autres seront proportionnelles à leur importance relative. »

1. Par exemple :

Porte, porte chez lui cette mâle assurance...



(*Cin.*, I, 7 C.)

2. Becq de Fouquières, *Traité de diction*, p. 141 et 161.

*
* *

Mais dans quelle relation les alexandrins sont-ils entre eux ? Pourquoi la hauteur maxima de l'un est-elle plus considérable que celle du vers dont il est immédiatement précédé ou suivi ? C'est ce que nous nous proposons d'examiner. La matière est délicate, et nous commencerons par les faits les plus simples.

De deux vers consécutifs qui contiennent tous les deux un mot important ou un élément de passion, celui qui sollicite le mouvement le plus violent reçoit aussi l'acuité la plus forte ; quand il n'y a pas unanimité des sujets, c'est que le texte permet des interprétations différentes [1]. Les morceaux enregistrés ne nous fournissent pas beaucoup d'exemples. Nous citerons cependant celui-ci :

Ce silence est trop noir, ce calme est trop profond.
Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond ?

Il y a là deux élans pathétiques, dont le dernier est incontestablement le plus véhément. C'est lui que la voix fera ressortir davantage, et toutes les déclamations seront d'accord. Nous transcrivons celle de G :

| | | |

Revenons à l'avant-dernier exemple, il y a là gradation émotive du premier vers au second. Cette gradation, établie entre deux termes entrant dans la composition de deux vers différents, fait que la hauteur maxima du second l'emporte sur celle du premier [1]. L'effort est encore nettement reconnaissable dans ce passage d'*Hernani* :

Le bal ! mais un oiseau qui chanterait aux champs !
Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse,
Ou quelque flûte au loin ! Car la musique est douce,...

Si l'on fait abstraction des deux premières syllabes sur lesquelles la voix s'élève à cause de leur sens ironique, on remarque que le groupe rythmique : *un rossignol*, est plus aigu que le membre constitué par les mots : *mais un oiseau*. Il y a progression dans l'intonation de *oiseau* à *rossignol*, mais non de *rossignol* à *flûte*. Doña Sol désire l'un ou l'autre, mais si c'est un oiseau, elle réclame un rossignol. Le sujet E marque parfaitement ce rapport :

. . . . . *Me* *zæ̃* *nwa* *zó* *ki* *ɛã* *t(œ)* *rè* *to* *ɛã*
280 380 340 400 400 380 400 380 **440**-400 420 380 360 380 320-300
○ ○ ○ ↓42

Œ̃ *ro* *si* *yol* *per* *du* *dã* *lõ* *bre* *dã* *la* *mu* *s(œ)*
380 400 480 **520** 480 480-420 380 460 460 400 480 400 460 440 420 360 360 360 360 360 360 360 380 400-360
○ ○ ○

U *kel* *kœ* *flút* *o* *lwẽ* . . . . . .
340 340 320 340 320 **360** 320 320 320 360-300
○ ○ ↓52

(*Hern.*, 26-28.)

La gradation peut d'ailleurs se rencontrer à l'intérieur d'un même alexandrin, et on la notera dans le premier hémistiche de ce vers :

Me quitter, me reprendre, et retourner encor...

Mœ *ki* *té* *mœ* *rœ* *prãdr* *e* *rœ* *tur* *ne* *rã* *kòr*
240 360 400 **480** 240 320 360 420 360 420-**520** 240 200 360 380 380 380 380 380 380 360 380 420-320 280
○ ↓29 ○ ↓26 ○

(*Andr.*, 11 F.)

Toutefois, dans tous les exemples cités, l'unanimité des déclamations est assez rare et l'on ne constate assez souvent qu'une simple fréquence du phénomène. Pour que la hiérarchie des accents s'établisse, il faut que le sens l'impose réellement. Mais alors encore il est possible de tricher avec le texte, de considérer les fragments successifs de la phrase comme possédant une valeur significative semblable, de telle sorte que l'un d'eux, n'importe lequel, peut être affecté sans intention spéciale de l'acuité la plus forte. Inversement aussi il est loisible à la voix d'instituer entre deux

1. On se reportera à ce que nous disons des conflits, où certaines irrégularités et anomalies sont expliquées.

alexandrins successifs [1] et du premier au second une progression musicale que la logique ne rend pas nécessaire, car il suffit d'un peu de véhémence oratoire pour réchauffer des hémistiches qui paraissent trop froids. La règle que nous venons d'exposer est donc loin d'être sans exceptions. Cependant certaines subordinations d'accents, d'un vers à l'autre, s'expliquent seulement par la raison indiquée.

La gradation peut s'établir, qu'elle soit purement artificielle ou commandée par le texte, à plusieurs vers de distance. Nous soulignons dans les vers suivants de *Ruy Blas* les syllabes mises en relief :

> **Donc**, vous n'avez pas honte, et vous attendez l'heure,
> L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure !
> **Donc**, vous n'avez ici pas d'autres intérêts... (*R.B.*, 4-6.)

Le second *donc*, pour tous les sujets, sauf pour G, supporte une élévation de la voix plus importante que le premier. Ailleurs au contraire, la progression n'a pas été possible, parce qu'un trop grand intervalle sépare les groupes rythmiques qui se répondent [2] :

> Mais par où commencer ? **vingt fois**, depuis huit jours
> J'ai voulu devant elle en ouvrir le discours ;
> Mais dès le premier mot ma langue embarrassée
> Dans ma bouche **vingt fois** a demeuré glacée. (*Bér.*, 28-31.)

La déclamation de R est la seule où se marque exactement la correspondance indiquée par le poète.

Nous avons rencontré dans des vers isolés des phrases ascendantes très amples en opposition avec des phrases descendantes très réduites. Des modulations analogues, sous l'influence de la passion, peuvent s'étendre à des périodes entières. La subordination, en l'absence de mots pathétiques qui pourraient solliciter la voix d'une façon particulière, s'établit d'un membre de phrase à l'autre, et non de vers à vers, à l'aide de l'un quelconque des accents rythmiques.

Il faut cependant distinguer. Nous transcrirons ici un passage de *Cinna* :

> Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
> Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde,
> Cette grandeur sans borne et cet illustre rang,
> Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang,
> Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
> D'un courtisan flatteur la présence importune,
> N'est que de ces beautés dont l'éclair éblouit,
> Et qu'on cesse d'aimer sitôt qu'on en jouit. (*Cinna*, II, 1-8.)

1. Nous donnerons un seul exemple de gradation artificielle, et à l'intérieur d'un même vers. On comparera les dictions de C et de Ì dans l'alexandrin suivant où C donne au second groupe rythmique une acuité plus considérable qu'au premier, tandis que Ì ne fait aucune différence entre eux :

Porte, porte, chez lui cette mâle assurance... (*Cin.*, I, 7.)

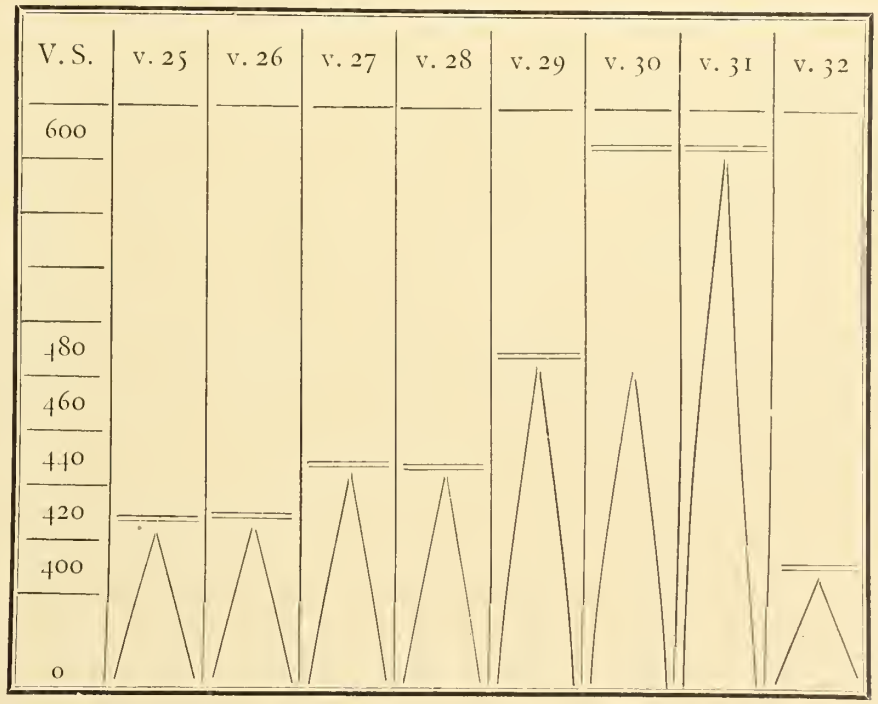
	Pòr	*tœ*	*pòr*	*tœ*	*ce*	*lẽvi*	*se*	*t(œ)*	*mál*	*a*	*su*	*rà*	*s(œ)*
G	600 420	320	620-720 440	440	500	520 420 520-380	400		340 440 360	340	380	360 400-280	280
	○		○			○			○			○	
Ì	320-400 340	360	320-400 360	320	380	340 340 340	300	300	300 280-320 320	280	300	320 320-260	
	○		○		○				○			○	

2. Et pour une autre cause qu'on indiquera à propos des conflits.

Dans ce fragment il n'y aura pas progression des accents musicaux, parce qu'il n'y a pas gradation dans le sens. Il s'agit d'une simple énumération, d'un pur développement de rhétorique, et rien de plus. Chacune des propositions est l'équivalent de celle dont elle est précédée ou de celle dont elle est suivie. Ce n'est pas non plus une seule période qui se développe lentement jusqu'à ce qu'elle atteigne son point culminant, mais une phrase qui recommence quatre fois avant de trouver sa résolution. Chacun des membres dont elle est composée existe donc par et pour lui-même, chacun d'eux peut atteindre telle hauteur qu'il lui plaira. Le rapport des parties en tout est simplement marqué par ce fait que la voix s'abaisse seulement sur le dernier vers. Surtout, on le notera, il n'y a dans ces huit vers aucun souffle pathétique qui nécessite un effort particulier de la voix.

Tout à la fin du morceau d'*Andromaque* enregistré, nous trouvons au contraire un passage d'un caractère différent. Il y a là une succession d'invectives distribuées en quatre groupes distincts. Leur accumulation est nécessaire pour donner à la conclusion une force d'ironie particulière, tandis que dans le précédent exemple le premier vers pourrait se souder directement au septième sans préjudice pour le sens. De plus, la chaleur de la passion anime Hermione. Il est donc naturel d'organiser toute cette période en gradation ascendante pour la faire se cabrer sur le vers pénultième et retomber brusquement par une chute brève. Peu importe que les sujets aient bien souvent éludé la difficulté. L'un d'eux au moins, A, a vu l'effet qu'il pouvait tirer du texte [1], et sa déclamation, d'une ampleur magnifique, marque nettement l'unité du couplet. Nous transcrirons le passage en soulignant les syllabes par lesquelles s'opère la progression des hauteurs maxima :

Du vieux père d'Hector la valeur abat**tue**
Aux pieds de sa famille expirante à sa **vue**,
Tandis que dans son sein votre bras enfon**cé**
Cherche un reste de sang que l'âge **avait** glacé ;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plon**gée** ;
De votre propre **main** Polyxène égorgée
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre **vous** :
Que peut-on refuser à ces généreux coups ? (*Andr.*, 25-32.)



Le tableau ci-contre indique comment ces vers se sont groupés d'après le sens et à quelle hauteur musicale chacun d'eux s'est élevé.

Tous les exemples examinés jusqu'ici démontrent abondamment que l'acuité comparée des vers est en raison directe de leur force expressive. Inversement la preuve est tout aussi facile. Les alexandrins suivants, toutes autres choses étant pour le moment considérées comme égales, présentent dans certaines déclamations une acuité maxima moins considérable que ceux dont ils sont précédés immédiatement, parce que ceux-ci contiennent soit un terme exclamatif, soit un mot important, soit encore un élan passionné ou une forte transition [2] :

Mon trouble se dissipe et ma raison revient. (*Cin.*, I, 2 CR.)

1. On ne constate au contraire aucune gradation dans les vers 9-15 du même morceau. L'effort de la voix se porte en effet sur quelques termes pathétiques : le mouvement le plus violent se rencontrant au début du développement, l'ordre normal des successions mélodiques s'en trouve modifié.

2. Je maintiens, à la fin de chaque vers, la ponctuation du texte original. Il en sera de même jusqu'à la fin du chapitre. Comme précédemment, le numéro d'ordre de l'alexandrin, sans addition, signifie qu'il y a unanimité des dictions ; les lettres, quand il y en a, indiquent que le phénomène est strictement limité aux sujets spécialement signalés.

Digne de ton amour, digne de ta naissance ; (*Cin.*, I, 8.)
Et par un beau trépas, couronne un beau dessein. (*ib.*, 10 CJ.)
Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie ; (*Cid*, 2.)
Mais aussi, le faisant, tu m'as appris le mien, (*ib.*, 8.)
L'unique allègement qu'elle eût pu recevoir ; (*ib.*, 16.)
De lâches sentiments pour ta punition. (*ib.*, 24 CJR.)
Le temps de respirer et de voir seulement. (*Hern.*, 2.)
Et comme un voyageur sur un fleuve emporté, (*ib.*, 17.)
Ou qu'une voix des nuits, tendre et délicieuse, (*ib.*, 23.)

On comparera utilement pour le premier de ces vers les déclamations de C et de İ :

Wi va ne ku t(œ) plú ma vwa ki tœ rœ tyẽ

C 360 **540**-440 240 400-220 280 340 480 400 500 460 460 340 300 480-420 360 340 300 320 280 240 220
○ ↷12 ○ ↷32 ○ ○ ↷52

İ 280 320-260 240 320 280 300 320 300 300 320 280 300 240 260 340 320 300 300 320 300 240
○ ○ ● ○ ○ ● ○ ↷107

Mô tru blœ sœ di sip e ma re zõ rœ vyẽ

C 280 380 400 460 400 400 400 460 320 400 480-420 320 340 400 340 400 340 420-360 240 300 280 280 260-200
○ ● ○ ↷38 ○ ○ ↷70

si pœ

İ 260 320 300 360 300 320 320 320 300 320 360-380 **420** 300 300 300 280 320 260 300 280 280 240 220 220
○ ○ ↷16 ○ ○ ↷118

Les deux sujets ne sont pas d'accord. Pour C le premier alexandrin possède l'acuité la plus forte ; pour İ, au contraire, c'est le second. Mais İ n'a pas donné aux exclamations initiales une valeur pathétique suffisante : *sublata causa, tollitur effectus.* La règle au contraire se vérifie par la diction de C qui a fourni l'effort indiqué par le sens.

Enfin la différence des registres peut servir à marquer une opposition littéraire entre des sentiments dissemblables. On note le fait à l'intérieur d'un même vers :

C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume,
Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume,
Le sinistre océan jette son noir sanglot. (*P.G.*, 13-15.)

Il s'agit du premier de ces alexandrins, pour lequel nous transcrivons la déclamation de J :

Se la mèr E le sàl E dœ òr blã de ku m(œ)

200 220 200 180 200 220 200 200 180 180 200 280 380 400-420 400 360 380 440 340 400 400 420 400
○ ↷58 ○ ↷73 ○ ○

Le premier hémistiche doit être dit avec beaucoup de simplicité : la voix est grave. Le second au contraire peint la violence des éléments : la voix s'élève immédiatement par une juxtaposition des notes aiguës aux notes basses. Voici d'autres cas :

Maître de mon destin, libre dans mes soupirs,
Je ne rendais qu'à moi compte de mes désirs.
Mais à peine le ciel eut rappelé mon père... (*Bér.*, 12-14 J.)
J'espérais que du moins mon trouble et ma douleur
Lui feraient pressentir notre commun malheur ;
Mais sans me soupçonner, sensible à mes alarmes... (*ib.*, 32-34 J).
Le gouffre roule et tord ses plis démesurés
Et fait râler d'horreur les agrès effarés.
Lui songe à sa Jeannie, au sein des mers glacées... (*P. G.*, 32-41 BGJ.)

Dans tous ces exemples, certains sujets abaissent légèrement la voix sur le troisième vers ; ils expriment ainsi soit l'abattement moral accru, soit la tranquillité d'âme faisant contraste avec la tempête. Ils ont fait effort pour distinguer musicalement les divers plans du récit.

*
* *

Mais les relations des alexandrins entre eux ne sont pas uniquement déterminées par leur valeur pathétique. Nous avons déjà remarqué que d'une rime à l'autre certaines syllabes émergent parce qu'elles correspondent à une coupe plus forte de la phrase. Tous les phonéticiens ont noté l'influence du texte sur la mélodie de la parole, et M. l'abbé Rousselot, après enquête expérimentale[1], a écrit que « si le sens est seulement suspendu, le ton s'élève ; si le sens est terminé, le ton s'abaisse ». Nous allons à notre tour examiner les diverses faces du problème dans les morceaux que nous avons enregistrés, et nous envisagerons plusieurs éventualités. Les successions rencontrées peuvent être en effet de différente nature : elles consistent ou bien en deux ou plusieurs vers suspendus, ou bien en deux ou plusieurs vers à sens complet. Mais d'autres combinaisons sont aussi possibles : soit un vers « fin de phrase » après un vers suspendu, soit un vers suspendu après un vers à sens complet, soit enfin un vers suspendu faisant suite à un vers qui termine une période.

Nous rappelons, comme nous l'avons indiqué plus haut, que la suspension et la fin de phrase ne sont pas liées aux signes de ponctuation, mais que seul le graphique est concluant en la matière. Les coupes et les conclusions sont plus ou moins livrées aux décisions particulières et individuelles, sans qu'on puisse découvrir partout la solution universelle et constante qu'on espérait.

Nous commencerons par le premier des cas énumérés. De deux ou plusieurs alexandrins suspendus qui se succèdent, lequel présente l'acuité maxima la plus considérable ? La règle se formule de la façon suivante : toutes choses étant égales par ailleurs [2], le plus aigu est tel parce qu'il supporte la coupe de sens la plus forte ; celle-ci, dans une période étendue, semble affecter généralement le vers qui précède la conclusion. L'effet produit est alors semblable, dans son aspect, à celui qu'amènent les gradations pathétiques, sans être toutefois provoqué par la passion.

Mais certaines conditions sont nécessaires et il faut entrer dans le détail. Si deux alexandrins suspendus ont dans la phrase la même importance, il est indifférent que l'un ou l'autre présente la hauteur maxima la plus considérable. Nous donnerons cet exemple :

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde,... (*Cin.*, II, 1-2.)

1. *Précis de prononciation française*, p. 99. M. l'abbé Rousselot analyse un passage de prose.
2. Je veux dire lorsque les élévations de la voix dues à la passion sont absentes ou primées par la suspension du sens, de telle sorte que les faits restent simples. Car tel suje peut négliger l'effet que d'autres aperçoivent.

Ces deux vers sont également sujets d'un verbe principal subséquent : peu importe que la voix s'élève davantage sur le premier que sur le second. Les sujets sont divisés. Si la subordination en effet s'établit, elle est seulement factice et n'est point commandée par la logique. Même remarque pour ce court fragment :

La femme est au logis, cousant les vieilles toiles,
Remmaillant les filets, préparant l'hameçon,
Surveillant l'âtre où bout la soupe de poisson,... (*P.G.*, 22-24.)

Les conditions de la parole sont encore semblables quand il s'agit de groupements plus complexes [1] :

(Je connus) — 1° que bientôt, loin d'être à ce que j'aime, ||
Il fallait | cher Paulin, renoncer à moi-même ;
2° Et que le choix des dieux, contraire à mes amours, ||
Livrait à l'univers | le reste de mes jours. (*Bér.*, 18-21.)

Les deux compléments du verbe principal, placés sur le même plan et possédant tous les deux la même importance, ont, si on les compare, une hauteur maxima indifférente : ou du moins cette hauteur maxima est déterminée pour chacun d'eux par le bon vouloir du diseur [2].

Au contraire, quand deux vers suspendus se suivent, faisant partie d'une même phrase, si le second se trouve avec le premier dans un rapport de dépendance étroite et sert à le compléter de telle sorte qu'ils forment à eux deux un tout indissoluble, c'est le second qui nécessairement possède la hauteur maxima la plus forte, à la place où intervient, sauf déplacement oratoire de l'accent, la coupe de sens principale. Nous citerons quelques exemples :

Cette grandeur sans borne et cet illustre rang
Qui m'ont jadis coûté tant de peine et de sang... (*Cin.*, II, 3-4.)

Du vieux père d'Énée la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue... (*Andr.*, 25-26.)

De votre propre main Polyxène égorgée
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous... (*ib.*, 30-31.)

et nous donnerons pour le premier la déclamation de İ :

Se	*tœ*	*grã*	*dœ̀r*	*sã*	*bor*	*ne*	*se*	*til*	*lus*	*trœ*	*rã*
420	440	400 400 440	400 480	480	420 440-320	340 380	400	360 360	360 380	380 380	380 440-560
			○	○			●				○

Ki	*mõ*	*ku*	*té*	*ja*	*dis*	*tã*	*dœ*	*pèn*	*e*	*dœ*	*sã*
380	380 380	400	420	300 380	400 420-360	380	360 360	380 340	320	320 340	520-660
			○		○	●		○			○

1. Le signe || désigne des suspensions très fortes, le signe | des suspensions de moindre importance.
2. Il faut faire, bien entendu, abstraction des mots « je connus » qui ont une valeur pathétique. C'est ce qu'indique la parenthèse. On peut comparer un autre passage : *Bér.*, 34-37.

Un cas intéressant est celui-ci :

Et, comme un voyageur sur un fleuve emporté,
Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été
Et voit fuir sous ses yeux mille plaines fleuries,
Ma pensée entraînée erre en tes rêveries ! (*Hern.*, 17-20.)

On peut considérer qu'avant la conclusion il y a trois membres de phrase dont le second dépend du premier et le troisième du second. On peut au contraire admettre qu'il y a seulement deux groupements dont le deuxième, qui se compose de deux vers étroitement liés, se subordonne le premier. Les déclamations sont par conséquent divergentes et l'on trouve ces acuités maxima : v. 17 A = 300, E = 360, G = 340, J = 380, R = 380 ; v. 18 A = 320, E = 360, G = 320, J = 400, R = 320 ; v. 19 A = 400, E = 360, G = 360, J = 440, R = 500. En d'autres termes, A E J se séparent de G R dans le détail, mais tous reconnaissent que la coupe principale de sens se trouve au v. 19, qu'elle précède immédiatement la chute de la période [1].

Mais revenons aux successions de deux alexandrins dont l'un et l'autre sont suspendus. La règle de subordination ci-dessus posée ne trouve plus son application dès que les rapports se modifient. Si le premier vers est constitué par une proposition conditionnelle, et le second par une proposition principale, si le premier vers est construit en opposition avec le second — et ici nous touchons presque à l'expression pathétique — celui-ci ne se soude plus intimement à celui-là : la voix fait ressortir le contraste, puisqu'il n'y a pas dépendance. La hauteur maxima est comme plus haut déterminée par la plus forte suspension de sens, mais celle-ci est contenue dans le premier alexandrin. Les sujets sont d'accord, sauf exceptions dues généralement à des accidents emphatiques et qui n'affectent pas les coupes :

Si je t'ai fait parler, si j'ai voulu t'entendre,
Je voulais que ton zèle achevât en secret... (*Bér.*, 3-4 C G R.)

Et si je penche enfin du côté de ma gloire,
Crois qu'il m'en a coûté, pour vaincre tant d'amour... (*ib.*, 7-8.)

Je connus que bientôt, loin d'être à ce que j'aime,
Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même... (*ib.*, 18-19.)

Mais, sans me soupçonner, sensible à mes alarmes,
Elle m'offre sa main pour essuyer mes larmes... (*ib.*, 34-35 C J R.)

Nous transcrirons, pour le premier exemple, la déclamation de C :

Si	*jœ*	*te*	*fe*	*par*	*lé*	*si*	*je*	*vu*	*lu*	*tã*	*tã*	*drœ*
320	320 380	460	440	400 380	400 **460**-300	380	360 400	300 380	400 400	380	**420**-320	280 280 260
		●			○		○		●		○	

Jœ	*vu*	*lè*	*kœ*	*tõ*	*zèl*	*a*	*ɛœ*	*va*	*tã*	*sœ*	*krè*
300 360	300 320	360 360	340	320-360.	280 340 340	340	360	300 320	320	360	320 380-340
●		○		○			○				○

1. C'est l'unique exemple que nous possédions d'un développement étendu — dépassant deux alexandrins — où la coupe détermine à elle seule la hauteur maxima de la phrase, sans qu'aucun élément pathétique altère le mouvement du texte. D'où l'expression employée plus haut, à savoir que, dans de pareils cas, cette acuité principale « semble » affecter généralement le vers qui précède la conclusion. Il faudrait d'autres expériences.

D'une façon analogue dans ces vers :

Quelle honte pour moi, quel présage pour elle!
Si dès les premiers pas, renversant tous ses droits,
Je fondais mon bonheur sur le débris des lois. (*Bér.*, 23-25.)

les rapports des divers membres de phrase ont été bien établis par la voix. Il y a là d'abord une proposition principale représentée par une exclamation, puis une proposition conditionnelle. La voix les sépare nettement. Elle ne fait pas dépendre le vers 24 du vers 23, ce qui brouillerait l'expression. La coupe suspensive qui termine le premier alexandrin est la plus forte, elle est en opposition avec le reste de la phrase, considéré comme un groupe distinct. Les acuités maximas sont les suivantes : v. 23 C = 440, G = 540, J = 560, R = 480; v. 24 C = 380, G = 480, J = 480, R = 340; v. 25 C = 340, G = 400, J = 380, R = 300. Les divers plans de la période sont mis en valeur par la déclamation [1].

Nous passerons maintenant au second des cas qui peuvent se présenter : deux vers à sens complet [2] se succèdent. Ici la solution est beaucoup plus simple. L'un ou l'autre en effet peut être affecté de l'accent de hauteur le plus considérable, selon la suspension de sens qu'il renferme ou l'importance accordée à tel de ses éléments. Souvent la volonté du sujet est seule décisive et le texte permet qu'on accorde la prédominance à n'importe lequel des deux alexandrins en contact. Nous nous contenterons de quelques citations :

J'aimais, je soupirais dans une paix profonde :
Un autre était chargé de l'empire du monde; (*Bér.*, 10-11.)
La Savoie et son duc sont pleins de précipices.
La France pour vous prendre attend des jours propices. (*R.B.*, 24-25 R.)
Comme il faut combiner sûrement les manœuvres!
Les flots le long du bord glissent, vertes couleuvres; (*P.G.*, 37-38.)

Dans le premier exemple, les déclamations de J et R laissent apparaître deux sens complets consécutifs :

	Je	*mè*	*jœ*	*su*	*pi*	*rè*	*dã*	*zu n(œ)*	*pè*	*pro*	*fõ*	*dœ*
J	300 360 ○	320 300 ↘33	340 340 ○	280	280	240 240	240 240	220 240 260 ○	220	220 240 ○	220	220 220 ↘43
R	240 260-320 ○	300 280 ↘86	220 240	340	340	**360** ○	320 340	300 **360** 320 ○	340	340 ○	280-240	220 220 ↘81

	Œ̃	*nó nótr*	*tre e*	*te*	*ɛar*	*jé*	*dœ*	*lã*	*pi r(œ)*	*du*	*mõ*	*dœ*
J	300-**400** ○	360 360 ↘13	200	200	220 240 ○	200 200	200 200	200 220 ○	200 200	200 220 ○	200 200-180	200 200 ↘51
R	260	260 280 ○	200 240	260	240 280 ○	240 220	220 220	220 220	240 220 ○	220 220 ○	200 200-180	180 200 ↘50

1. Bien entendu, la coupe principale de la phrase n'est pas toujours certaine, et parfois le texte laisse place à des appréciations différentes. On peut renvoyer à ce propos aux vers ci-après : *Cin.*, I, 12-13 et *Cin.*, II, 13-14.
2. Le vers à sens complet présente à la fois une suspension intérieure et une chute de sens.

La diction de R est presque sans couleur ; cependant il y a un peu plus de chaleur dans le premier vers, et il l'emporte. Pour J au contraire, on distingue à l'initiale de chaque alexandrin un groupe rythmique important qui prévaut ainsi sur la coupe de sens et la supplée. Dans les combinaisons semblables, les nécessités de l'expression pathétique déterminent généralement, dans l'un ou l'autre des deux vers juxtaposés, l'accent le plus élevé. Tantôt le premier prédomine, tantôt, comme chez J, c'est le second. Dans les exemples cités, une fois seulement (*RB.*, 24 R), la suspension intérieure entraîne l'acuité principale. Les tableaux d'ensemble font ressortir le détail des divergences.

Troisième cas : un vers qui termine une période fait suite à un vers suspendu. Il n'y a pas de difficulté : l'alexandrin de conclusion présente la hauteur maxima la moins considérable. Parfois en effet il n'est guère qu'une chute de voix en douze syllabes, avec effacement de toute espèce de coupe intérieure, les accents décroissant régulièrement. On notera ce type dans le fragment ci-après, du moins dans la bouche de E :

Dis, ne le crois-tu pas ? sur nous, tout en dormant,
La nature à demi veille amoureusement. (*Hern.*, 5-6.)

Dí	*œ*	*n(œ) lœ*	*krwa*	*tu*	*pá*	*sur*	*nú*	*tu*	*tã*	*dor*	*mã*
340 460-320	360	380 440 440	280 440	440	480-500	420 400	380 440	380	400	360 380 380	360 380-420
○ 7					○ 29		○		●		○

La	*na*	*túr*	*a*	*dœ*	*mi*	*vèy*	*a*	*mu*	*rœ́ z(œ)*	*mã*
320 320	300 340	320-360 320	320	300 340	320 320	300 300-340 300	300	300 300	300 340 300	280 260
		○		●		○			○	

La dernière phrase se décompose ainsi : au v. 5 un groupe rythmique en relief (*sur nous*), puis la suspension de sens à la rime ; au v. 6 la chute de la période.

Mais en d'autres endroits le vers de conclusion peut, lui aussi, présenter une coupe intérieure. Alors encore il présente l'acuité maxima la moins forte, soit que la coupe offerte par le texte y soit réellement moins importante que dans l'alexandrin antécédent, soit que la fin de phrase opère une réduction générale de la hauteur sur tous les groupes rythmiques qui précèdent la rime. Voici des exemples :

Meurs, s'il y faut mourir, en citoyen romain, ||
Et par un beau trépas, | couronne un beau dessein. (*Cin.*, I, 9-10.)

N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit, ||
Et qu'on cesse d'aimer | sitôt qu'on en jouit. (*Cin.*, II, 7-8.)

Même soin me regarde, et j'ai, pour m'affliger, ||
Ma gloire à soutenir, | et mon père à venger. (*Cid*, 11-12.)

Maître de mon destin, libre dans mes soupirs, ||
Je ne rendais qu'à moi | compte de mes désirs. (*Bér.*, 12-13 GJR.)

Si dès le premier pas, renversant tous ses droits, ||
Je fondais mon bonheur | sur le débris des lois ! (*ib.*, 24-25.)

Nous transcrirons pour les deux premiers de ces vers la déclamation de İ :

Mœ̀r	*si*	*li*	*fó*	*mu*	*rír*	*ã*	*si*	*to*	*yè*	*ro*	*mẽ*
300 340-380 320	360	360 360	380	320 360	360 360-380 260	320	320	320	320 340	280 320	300 360-460
○			●		○				○		○

E	*par*	*œ̃*	*bó*	*tre*	*pá*	*ku*	*ron*	*œ̃*	*bó*	*de*	*sẽ*
280	300 280	280	240 300	280 280	300-**400**	260	280 300 280	280	240 260	240 240	220-180
	○		●		○		○	○			

On voit que, dans la conclusion, la suspension de sens est affectée d'un accent d'acuité moins fort que la rime du vers précédent.

La règle paraît ne souffrir qu'un très petit nombre d'exceptions, toutes choses restant égales par ailleurs. On note un renversement des rapports signalés quand, par suite d'enjambement, la coupe principale de la période se trouve transférée dans l'alexandrin qui termine la phrase [1], ou bien encore quand on veut produire un effet. A la fin de l'un des morceaux enregistrés de Cinna, I coupe ainsi son texte :

Il se ramène en soi, n'ayant plus où se prendre, |
Et monté sur le faîte, || il aspire à descendre. (*Cin.*, II, 13-14.).

Nous reproduirons les chiffres obtenus, et l'on verra que, par ce procédé d'harmonie imitative, la voix retombe d'une façon beaucoup plus saisissante sur le dernier hémistiche :

Il	*sœ*	*ra*	*mèn*	*ã*	*sva*	*na*	*yà*	*plú*	*u*	*s(œ)*	*prã*	*drœ*
400 400	440	400 440	440 500 440	480	400 320	380 400	380 440	400 400	380	420 540-**620**		600 600 580
			○	○	↓39		○			○		↓35

E	*mõ*	*té*	*sur*	*lœ*	*fèt*	*i*	*las*	*pír*	*a*	*de*	*sã*	*dr(œ)*
340	340 380	420	400 400	400 400	520 **640**	400	320 380	440 400	340	340 360	300-280	260
		○			○ ↓10	●		○		○		

D'une manière analogue, autant que je puis juger par l'un des phonogrammes dont M. l'abbé Rousselot m'a communiqué la transcription, Madame Sarah Bernhard prononce avec raison :

Et Phèdre, au labyrinthe avec vous descendue |
Se serait avec vous retrouvée || ou perdue.

Mais de tels cas sont rares.

Quatrième éventualité : un vers suspendu succède à un vers à sens complet [2]. Les deux alexandrins en contact sont alors indépendants l'un de l'autre. Comme ils contiennent chacun une coupe de sens, c'est d'après celle-ci que s'établira leur acuité maxima. Les tracés montrent que l'accent dominant peut appartenir indifféremment à l'un ou à l'autre. Il suffira d'un exemple :

Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close.
Le logis est plein d'ombre et l'on sent quelque chose,
Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur. (*P. G.*, 1-3.)

Le vers à sens complet est le premier, le vers suspendu le second, et la déclamation de tous les sujets les maintient tels. On trouve : v. 1 B = 280, E = 500, G = 420, J = 340, R = 540 ; v. 2 B = 280, E = 440, G = 400, J = 400, R = 40. C'est-à-dire que pour B la hauteur

1. *R.B.*, 3 — *ib.*, 17 J — *P.G.*, 43 BEGR.
2. Semblable à l'alexandrin à sens complet sera celui qui présentera une chute de sens à l'intérieur et une suspension à la finale. Ce type, bien évidemment, peut se rencontrer, et nous en avons des exemples.

maxima est identique dans les deux alexandrins, que pour E G R le premier l'emporte, que pour J c'est le second. On ne voit pas que ni l'un ni l'autre, *à priori*, doive être privilégié.

Nous arrivons au cinquième et dernier cas : un vers suspendu succède à une fin de phrase. Nous avons déjà exposé les caractères que revêt la conclusion dans une période, et nous savons que la chute de la voix opère une réduction de hauteur sur la série des groupes rythmiques dont elle est immédiatement précédée, de façon à n'y laisser subsister qu'une coupe de sens insignifiante. C'est donc ici le second vers qui présentera l'acuité maxima la plus forte. Nous citerons en effet un fragment de *Ruy Blas*, déclamé par E, où la succession réelle est celle que nous venons de définir :

... L'Europe, qui vous hait, vous regarde en riant.
Comme si votre roi n'était plus qu'un fantôme...

Lœ	*ro*	*pœ*	*ki*	*vu*	*è*	*vu*	*rœ*	*gar*	*dã*	*ri*	*yã*
340 400	400 440	360	420	340 440	420-**480**	380 380	340 380	360 440 420	360 420	400 440	380 400-280
	○				○			○		○	

Ko m(œ)	*si*	*vo*	*trœ*	*rwa*	*ne*	*te*	*plú*	*kõ*	*fã*	*tó*	*mœ*
280 420	460	400 460	460 480	420 380 440	460 460	460	440 480	460	480	**500**-460	380 360
			○				○			○	

Toutes choses restant égales par ailleurs, il en est régulièrement ainsi. Voici des exemples :

... Digne de notre amour, digne de ta naissance;
Meurs, s'il y faut mourir, en citoyen romain... (*Cin.*, I, 8-9 JR.)

... Ma gloire à soutenir, et mon père à venger.
Hélas ! ton intérêt ici me désespère... (*Cid*, 12-13 G.)

... L'unique allègement qu'elle eût pu recevoir;
Et contre ma douleur j'aurais senti des charmes... (*ib.*, 16-17 CGJ.)

... Ma générosité doit répondre à la tienne.
Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi... (*ib.*, 26-27 JR.)

On pourrait allonger considérablement cette liste.

Les exceptions sont très rares. Elles proviennent : soit d'un abaissement de la voix sur le vers suspendu qui suit la conclusion, quand il y a lieu, pour des nécessités d'expression, de parler sur un registre plus grave [1]; soit d'un pathétique plus véhément dans la fin de la phrase [2]; soit de ce que cette fin de phrase elle-même doit son acuité maxima à un enjambement [3].

Nous tenons donc maintenant tous les éléments du problème et nous pouvons, grâce aux observations présentées, formuler une règle importante. C'est que les mouvements mélodiques sont déterminés ou bien par la valeur passionnelle du texte ou bien par les suspensions et les chutes du sens. En un mot, la plus forte hauteur musicale d'un alexandrin, dépassant le cadre des groupes rythmiques les plus voisins et n'ayant jamais qu'une valeur relative, n'existe qu'en fonction de la période. Ou si l'on aime mieux : *il n'y a pas dans la déclamation contemporaine un accent « de vers », mais seulement un accent « de phrase »*. Cette marque est exacte même quand le sens est complet en douze syllabes.

1. *Bér.*, 13-14 J — *P.G.*, 40-41 B J R.
2. *Cid*, 3-4 G — *Cid*, 22-23 C G — *Bér.*, 31-32 R.
3. *R.B.*, 3-4 J. Ce sont les seules exceptions constatées.

Nous reproduirons ici le second des morceaux de *Cinna* enregistrés. Les accidents dus à la passion y sont rares, et le fragment en est d'autant plus précieux. On verra comment s'établissent, d'après les sommets principaux ou les conclusions, les grandes divisions du texte. Notre transcription traduit assez exactement le groupement des divers membres métriques, sauf quelques divergences insignifiantes des sujets. Nous notons les suspensions par — et les chutes de la voix par = :

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde, —
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde, —
Cette grandeur sans borne et cet illustre rang qui m'ont jadis coûté tant de larmes et de sang, —
enfin —
tout ce qu'adore en ma haute fortune —
d'un courtisan flatteur la présence importune, —
n'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit, —
et qu'on cesse d'aimer —
sitôt qu'on en jouit. =
D'une contraire ardeur —
son ardeur est suivie [1] ; =
et comme notre esprit, toujours vers quelque objet pousse quelque désir, —
jusqu'au dernier soupir [2],
il se ramène en soi n'ayant plus où se prendre, —
et monté sur le faîte, —
il aspire à descendre. =

C'est à des résultats analogues qu'ont abouti un grand nombre d'analyses faites uniquement d'après l'oreille, et Guyau [3], voulant prouver le rythme d'une page de Zola, morcelait le texte choisi en portions d'étendue variable, comme nous venons de le faire pour ces vers de Corneille. Ce n'était pas le rythme qu'il atteignait ainsi, mais seulement les grandes divisions de la période, composées chacune de plusieurs membres métriques.

*
* *

Ce n'est point tout. Il nous faut encore dire quelques mots des conflits. Notre exposition jusqu'ici, les a laissé deviner. Il faudrait maintenant les mettre en lumière et les commenter.

Ils peuvent exister à l'intérieur d'un même vers. Le premier cas que nous examinerons sera celui-ci : deux mouvements pathétiques de nature différente, mot important et terme exclamatif, ou transition et fin de phrase soutenue par l'effort emphatique, sont en présence. Alors l'accent d'acuité principal affecte l'un ou l'autre des groupes rythmiques en concurrence, selon la valeur que leur accorde le sujet. Soit en effet l'exemple suivant, pour lequel nous donnons les déclamations de G et de J :

1. Ici les sujets se séparent. Au lieu de la combinaison indiquée, on peut suspendre le sens à la fin du v. 10 et prononcer :

D'une contraire ardeur son ardeur est suivie ; —

2. Ici certains sujets baissent la voix pour marquer que *jusqu'au dernier soupir* a seulement dans la phrase un rôle de parenthèse, et que *esprit* se relie directement à *toujours*.
3. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, p. 334-335.

Mais, Seigneur, en un jour, ce serait trop de joie...

	Mè	*se*	*ŋœ̀r*	*ã*	*nœ̃*	*júr*	*sœ*	*sœ*	*re*	*tró*	*dœ*	*jwa*	*(œ)*
G	260 280-240	240	260 280-240 240	260	240 280	320 360-460 280	380	380	380 400	380 **480**-380	300 300	340 320	320-240
	○		○ ↰38			○ ↰25				○		○	
J	520 **520**-280	320	300 340-240 200	320	280 320	280 380-300 240	280	300	280 300	320 400	280 280	360 440	520-340
	○		○ ↰22			○				○			○

(*Andr.*, 22.)

G néglige les mots à valeur ironique pour accorder un relief particulier au terme important où se marque ce qu'aurait d'exorbitant le triomphe de Pyrrhus. J au contraire, par un mélange de raillerie et de colère, fait monter sa voix sur la syllabe initiale du vers.

D'autre part, un terme exclamatif et un élan passionné peuvent se trouver en contact. Si le texte admet une expression atténuée et qu'il s'agisse de rendre une émotion contenue, l'atténuation portera toujours sur l'exclamation, comme on en peut juger en comparant les accents d'acuité :

Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond ?

Dí	*nœ*	*vu*	*dre*	*tu*	*pa*	*vwàr*	*u*	*ne*	*twal*	*o*	*fõ*
240 280-260	260 260	280 **360**	280 280 240	220	200	180 200 300 240	280	320 320	280 300 300	320	280-340
○ ↰78		●				○		○			○

(*Hern.*, 22 A.)

Partout ailleurs la déclamation la plus ordinaire laisse la prédominance à l'élément le plus véhément du vers, c'est-à-dire à l'apostrophe [1].

Enfin un même alexandrin peut contenir à la fois un mouvement pathétique et une suspension de sens. Alors l'ardeur de la passion l'emporte généralement sur la coupe de la phrase et renverse parfois totalement les rapports qu'on attendait. Nous citerons ce passage :

Je sais ce que l'honneur après un tel outrage,
Demandait à l'ardeur d'un généreux courage : (*Cid*, 5-6.)

C attaque le premier vers avec chaleur, et par conséquent sur des notes aiguës ; il s'ensuit que la voix descend ensuite pour regagner son médium ; mais alors la syllabe de la rime ne l'emporte plus sur aucune de celles qui la précèdent :

Jœ	*sé*	*sœ*	*kœ*	*lo*	*nœ̀r*	*a*	*pre*	*zœ̃*	*tel*	*u*	*trà*	*j(œ)*
340 **660**	500	420	440	360 440	420 460 440	340	380 380	380 400	400 420	400	360 **420**	400
○					○ ↰23				●		○	

Ailleurs l'élément pathétique ne produit point des effets aussi complets, mais la suspension de sens demeure affectée d'une hauteur musicale moindre [2].

Cependant, dans tous les alexandrins que nous avons cités au début de ce chapitre, on pourrait, semble-t-il, rencontrer un certain nombre d'exceptions à cette règle. En réalité, ces exceptions se réduisent le plus souvent et s'expliquent de façon très simple.

1. Voici des exemples d'exclamations et d'élans pathétiques juxtaposés. Avec atténuation de l'exclamation : *Cid*, 13 et 17 — *Bér.*, 8 et 19 — *Hern.*, 15 — *R.B.*, 18. Sans atténuation : *Hern.*, 5 GR — *Andr.*, 7.

2. On peut indiquer : *Cin.*, 5 — *Bér.*, 2-6-17-18-22-26-27 — *Andr.*, 1-2-7 — *R.B.*, 1 — *P.G.*, 18.

Ou bien en effet l'on est en présence d'une déclamation comme la suivante :

D'un héros qui n'est point esclave de sa foi.

Dœ̃	*e*	*ró*	*ki*	*ne*	*pwẽ*	*tes*	*kla*	*v(œ)*	*dœ*	*sa*	*fwa*
240 260	300	240 **380**-240	220	220 220	220 260	260	220 320	260	280 280	360	240 **400**
		○					○				○

(*Andr.*, 16 J.)

Le dernier accent du vers est plus aigu que le premier. L'un et l'autre toutefois ont un caractère pathétique, faible peut-être, mais réel, puisque c'est l'emphase ironique qui soutient la syllabe de la rime où l'on devrait constater, dans une diction normale, une chute de la voix. L'un ou l'autre de ces temps marqués peut donc être dominant.

Ou bien la suspension de sens l'emporte seulement parce que tel sujet n'a accordé aucune importance aux mots que d'autres mettent en relief. On comparera dans cet exemple les interprétations de G et de R :

Si quelque autre malheur m'avait ravi mon père...

	Si	*kel*	*kó*	*trœ*	*ma*	*lœ̀r*	*ma*	*ve*	*ra*	*vi*	*mõ*	*pè*	*rœ*
G	320	400 400	420	400	400 400	400 440 400	400 400	400 400	400 440	360 400	400 400	420-380	380 340
			○			○			○			○	
R	200	240 240	**480**-400	400	320 340	360 360 280	320 320	300 320	340	300 300	280 280	300-220 220	200 240
			○			○			○			○	

(*Cid*, 14.)

G n'a pas vu l'argument marqué par le mot *autre* ; R au contraire l'a parfaitement noté : on en constate les conséquences [1].

Mais le conflit peut exister d'un vers à l'autre.

Premier cas : deux vers suspendus se suivent. Si l'un seulement renferme un élément pathétique, il aura en même temps l'acuité maxima la plus forte :

Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
D'un courtisan flatteur la présence importune...

A	*fẽ*	*tu*	*s(œ)*	*ka*	*dòr*	*à*	*ma*	*ó*	*t(œ)*	*for*	*tú*	*n(œ)*
500	**540**-460	420	440		440 480-420 420	480	440 460	440		440	460-400	360
	○				○	○					○	

1. On trouverait un exemple d'exception réelle ; soit au v. 4 de *R.B.* (J), soit au v. 23 de *Bér.* (J). Nous transcrirons ce dernier alexandrin :

Quelle honte pour moi, **quel présage** pour elle...

Ke	*lœ*	*õ*	*t(œ)*	*pur*	*mwa*	*kel*	*pre*	*zà*	*j(œ)*	*pu*	*rè*	*l(œ)*
360	380 400	500-440	400	360 360	360 320 380	400 400	400 500	280 480-400	380	400	480 **560**	400
		○			○ ↷ 28		○				○	

En comparant le premier et le second temps marqué, on voit que J a voulu mettre en relief l'exclamation ; cependant la coupe finale l'emporte.

Dœ̃	*kur*	*ti*	*zã*	*fla*	*tœ̀r*	*la*	*pre*	*zãs*	*ẽ*	*por*	*tú*	*nœ*
380 420	420 380	420	380 420	400 400	420-380 360	380 380	360 380	360 400-360	360	360	420-380	320 320
			●		○			○			○	

(*Cin.*, II, 5-6 J.)

Le mot important par lequel s'annonce le dernier terme de l'énumération se trouve au début du premier alexandrin. İ J R le font ressortir, comme il est naturel. Les trois graphiques présentent les mêmes rapports.

Si au contraire les deux vers suspendus consécutifs contiennent un élément pathétique, l'un ou l'autre pourra présenter la hauteur la plus considérable. Tout dépendra de leur valeur significative comparée, de la gradation que les sujets pourront établir de l'un à l'autre. Les déclamations pourront être unanimes ou divergentes :

Mon cœur en ce moment ne vient pas de se rendre.
Si je t'ai fait parler, si j'ai voulu t'entendre,...

	Mõ	*kœ̀r*	*ã*	*sœ*	*mo*	*mã*	*nœ*	*vyẽ*	*pá*	*dœ*	*sœ*	*rã*	*drœ*	
C	300 380	380-400 320	340	360	320 320	300 320	280 280	260 260 280	300-240	220 220	240	240 260-220	200 200 220	
		○		○					○			○		54
G	380 520	**600**-500	540	520	500 500	480 480-460	440 500	360 360 460	420	360 360	360	420 440-360	260 280 280	
		○	○				○					○		56

	Si	*jœ*	*te*	*fè*	*par*	*lé*	*si*	*je*	*vu*	*lu*	*tã*	*tã*	*drœ*	
C	320	320 380	**460**	440	400 380	400 **460**-300	380	360 400	300 380	400 400	380	420-320	280 280 260	
			●			○		●		●		○		37
G	300	280 320	520	500	440	440 480-340	260	240 260	380 460	420 480	440	480-340	300 280 300	
			●			○ 42				●		○		36

(*Bér.*, 2-3.)

Dans cet exemple, C et G reconnaissent qu'il y a au premier vers un mot pathétique, au second un élan de passion, mais ils sont divisés sur leur importance respective [1]. Ailleurs les dictions sont concordantes. La prédominance de la coupe de sens sur le mot de passion est rare [2]. On serait tenté de la reconnaître dans ce passage :

Pour vous, pour vos plaisirs, pour vos filles de joie,
Le peuple misérable et qu'on pressure encor... (*R. B.*, 37-38 E.)

mais cette dernière suspension elle-même n'est pas pure de toute véhémence oratoire. L'élévation de la voix a pour but de faire attendre et de rendre plus brutale la fin de la période :

A sué quatre cent trente millions d'or.

1. On se reportera également aux passages suivants pour les déclamations qui répondent à la définition donnée : *Cid*, 22-23 — *Bér.*, 2-3 — *ib.*, 10-11 — *ib.*, 22-23 — *Andr.*, 1-2 — *ib.*, 5-6, etc. Dans l'exemple transcrit (*Bér.*, 2-3), la suspension est évidente au premier vers, malgré la ponctuation.

2. Il faut bien entendu que le mot de passion soit aperçu et traité comme tel. D'une façon générale, il faut indiquer que si de deux vers suspendus consécutifs le premier seulement contient un élément pathétique, le relief accordé au groupe rythmique important détruit le rapport de dépendance étroite établi par le sens (*Andr.*, 11-12 et *P.G.*, 5-6).

Deuxième cas : deux vers à sens complet se succèdent. Les constatations sont les mêmes. Ou bien l'un seulement laisse apparaître un élément pathétique : c'est alors lui qui possédera en même temps l'acuité maxima la plus forte. Ou bien au contraire tous les deux répondent à cette définition : alors l'un ou l'autre pourra présenter la hauteur la plus considérable. L'évidence est telle, d'après la précédente discussion, que les exemples ne sont pas nécessaires.

Troisième cas : un vers suspendu est suivi d'un vers qui termine une période. Si le premier seul renferme un mot de passion, il n'y a pas de difficulté et l'on retombe dans la règle générale : la fin de phrase est affectée de la hauteur maxima la plus grave. Si tous les deux contiennent un groupe rythmique que la voix met en relief, il en est encore de même, puisque l'alexandrin où s'achève le sens est par ce fait même en état d'infériorité par rapport au précédent.

La seule éventualité qui mérite de nous retenir est celle où la fin de phrase seule possède un élément pathétique. Généralement la conclusion opère une réduction sur tous les groupes rythmiques placés avant la rime, et la suspension est dominante, malgré le mot important souligné par nous dans la liste ci-après :

Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien; ||
Mais aussi, **le faisant,** | tu m'as appris le mien. (*Cid*, 7-8.)

Et cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine, ||
Me force à travailler **moi-même** | à ta ruine. (*ib.*, 21-22.)

Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi; ||
Je me dois, **par ta mort,** | montrer digne de toi. (*ib.*, 27-28.)

De mon aimable erreur je fus désabusé : ||
Je sentis | le fardeau qui m'était imposé; (*Bér.*, 16-17.) [1]

Nous reproduirons pour le premier exemple la déclamation de J. Elle permettra de se rendre compte du phénomène décrit :

Tu *na* *fè* *lœ* *dœ* *vwàr* *kœ* *dœ̃* *no* *m(œ)* *dœ* *byẽ*
180 220 260 220-300 280 280 280 300 280 260 340 320 320 300 320 300 360 340 280 340 320 340 360-**400** ~60
○ ○ ● ○

Me *zo* *sí* *lœ* *fœ* *zã* *tu* *ma* *za* *pri* *lœ* *myẽ*
180 200 200 260 240 240 240 280 260 280 **340** 160 200 200 160 240 160 200 200 220 200 180 160 ~18
○ ○ ○ ○

Les exceptions sont très rares. Nous en avons rencontré une seule :

Et dès le premier mot | ma langue embarrassée |
Dans ma bouche **vingt fois** || a demeuré glacée.

Chez R la conclusion n'a pas réussi à éteindre l'acuité du mot important :

E *dè* *lœ* *prœ* *mye* *mó* *ma* *lãg* *ã* *ba* *ra* *sé* *(œ)*
300 260 320 300 300 320 320 320 320 300 **360** 280 280 280 300 280 280 280 280 260 300 **320** ~41
○ ○ ○ ○

1. Les exemples seraient très nombreux. Pour que la règle s'applique, il faut cependant : 1° que les sujets maintiennent la succession indiquée par nous (suspension — chute de phrase), 2° que le graphique indique leur intention nette de donner un certain relief au mot important. Pour en juger on se reportera aux tableaux généraux où nous avons consigné nos lectures.

Dã *ma* *bu* *œ* *vẽ* *fwa* *a* *d(œ)* *mœ* *re* *gla* *sé* *(œ)*

240 260 260 280 240 260-320 240 240 **440**-400 240 240 260 240 220 240 240 220 220 220 260 220

(*Bér.*, 30-31.)

Quatrième cas : un vers suspendu succède à un vers à sens complet. Il n'y a point de difficulté. Si l'un d'eux seulement contient un élément pathétique, il possède en même temps l'acuité maxima la plus considérable [1]. Si tous les deux appellent, sur l'un quelconque de leurs groupes rythmiques, un relief particulier de la voix, l'un ou l'autre peut laisser apparaître l'accent dominant. Presque partout, la suspension de sens est primée par le « mot de passion ». On comparera, pour la dernière succession indiquée, la déclamation de G aux vers 22-23 de *Bérénice* [2] avec celle de J aux v. 14-15 du *Cid* :

Rome observe aujourd'hui ma conduite nouvelle.
Quelle honte pour moi, **quel présage** pour elle,...

œ *Rom* *op* *sèr* *vo* *jur* *dïvi* *ma* *kõ* *dïvi* *t(œ)* *nu* *vè* *lœ*

280 280 **560** 520 480 480-420 420 420 460 400 480 480 380 340 500 340 360 360 340 380 400 340 380 360 340 320 320 ~30

Ke *lœ* *õ* *t(œ)* *pur* *mwa* *kel* *pre* *za* *j(œ)* *pu* *rè* *lœ*

500 480 480 440 440 400 420 400 400 400-320 540 540 500 400 540 400 460 500-400 380 360 ~34

(*Bér.*, 22-23.)

Hélas ! **ton intérêt** ici me désespère :
Si quelque **autre** malheur m'avait ravi mon père,...

E *lás* *tõ* *nẽ* *te* *rè* *ti* *sí* *mœ* *de* *ses* *pè* *r(œ)*

300 320 320 360 ~34 300 300 300 260 260 280 240-220 220 220 220 220 200 240 220-180 180 ~43

Si *kel* *kó* *trœ* *ma* *lèr* *ma* *ve* *ra* *ví* *mõ* *pè* *rœ*

400 420 400 **460** 400 380 380 400 400-420 360 340 360 340 380 320 400 320 360 340 340 320-360 280 280 ~28

(*Cid*, 14-15.)

Cinquième cas : un alexandrin suspendu succède à une fin de phrase. La question n'a d'intérêt que si la conclusion seule renferme un élément pathétique. Alors la règle est qu'elle présente une hauteur maxima moindre que l'alexandrin dont elle est suivie. Il n'y a qu'une seule exception :

..... aux nageoires d'argent,
Ce n'est qu'un point ; c'est grand **deux fois** comme la chambre.
Or la nuit, dans l'ondée et la brume, en décembre,...

1. Une seule exception : *P.G.*, 4-5 E.

2. L'exception (prédominance de la coupe sur le terme pathétique) est représentée par les mêmes vers de *Bér.* déclamés par J. Les chiffres ont été transcrits à propos du conflit à l'intérieur d'un même alexandrin. Sauf erreur, c'est le seul exemple que j'aie rencontré.

Sœ ne kœ̃ pwẽ se grã dœ́ fwa ko m(œ) la ɛã br(œ)
220 220 220 260 200 240 400 380 460 500 240 **520**-480 280 320 380 360 380 400 300-280 260 260
○ •70 ○ ○

Òr la nwí dã lõ dé e la brum mœ à de sã br(œ)
220 320 260 200 280 300 280 320 260 280 260 320 260 340 280 280 300 280 280 320 260 260 260 280 240 360 400-340 260 260
○ •65 ○ ○ ○ •39 ○
(*P.G.*, 33-34 G.)

Partout ailleurs nous savons que la coupe l'emporte.

LA HAUTEUR MINIMA

L'acuité minima nous retiendra beaucoup moins longtemps, car elle joue dans la mélodie du vers un rôle moins important. Elle non plus n'a pas de valeur absolue. Elle descend jusqu'à 140 v. s., sans qu'à la vérité cette note puisse être tenue. Elle monte ailleurs jusqu'à 340 (*Cid*, 5 C) et même 400 v. s. (*Andr.* 11, İ et 23 G), c'est-à-dire que dans certains alexandrins la voix ne s'abaisse pas au-dessous des régions moyennes, qu'elle peut au contraire dépasser l'accent le plus aigu de certains autres vers appartenant au même morceau. Nous rencontrons en effet dans le fragment enregistré d'*Hernani*, pour la déclamation de E, les chiffres suivants :

	Hauteur maxima	Hauteur minima
v. 13	**280**	200
v. 25	540	**340**

Par contre, là où la hauteur minima est la plus basse, elle reste bien loin encore des accents d'acuité les plus graves.

Elle est uniquement déterminée par la place du vers dans la phrase. Il faut donc distinguer, selon les catégories dont nous avons déjà usé.

1° Deux alexandrins terminés chacun par une suspension de sens se succèdent. Alors l'un ou l'autre indifféremment peut présenter la note la moins élevée. On pourrait concevoir des cas où les sujets seraient unanimes. En réalité le hasard seul en serait responsable, car nous n'avons rien trouvé de tel. A peine rencontre-t-on quelques exemples comme celui-ci :

Si je t'ai fait parler, si j'ai voulu t'entendre,
Je voulais que ton cœur achevât en secret... (*Bér.*, 3-4.)

Les chiffres sont : v. 3 C = 260, G = 240, J = 220, R = 220; v. 4 C = 280, G = 280, J = 240, R = 220. Cette dernière déclamation, si elle ne contredit pas les autres, du moins ne les confirme pas non plus.

Mais le plus souvent les divergences éclatent. Nous citerons :

...Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été
Et voit fuir sous ses yeux mille plaines fleuries.... (*Hern.*, 18-19.)

Les chiffres sont : v. 18 A = 200, E = 280, G = 220, J = 280, R = 220; v. 19 A = 200, E = 260, G = 240, J = 260, R = 240. C'est-à-dire qu'il y a égalité pour A, que pour G et R le v. 19 l'emporte, que pour E et J c'est le v. 18. Nous transcrivons les dictions de E et de G :

	Ki	*gli*	*sœ*	*sur*	*le*	*zó*	*pa*	*rœ̃*	*bo*	*swàr*	*de*	*té*
E	320	300 320 360	320	320 300	300 320	280 360-320	300	300 320	300 320	320 340 300	280 320	380
		O				O				O		O
G	320	260 260 300	300	300 300	300 320	300 280	280	280 280	**220** 280	280 280 300	260 280	300-260
	O				O					O		O

	E	*vwa*	*fẅír*	*su*	*se*	*zyǽ*	*mi*	*l(œ)*	*plè*	*n(œ)*	*flœ*	*ri*	*(œ)*
E	320	**260 260** 320	300 340 300	320	320	**260** 280 320-340	300 300 300		300 320	300 300	280 320	300 300-360	
			O			O			O				O
G	240	220 240 260	240 280 260	260	300	280 240 280	260 280 280		240 300 300		300 320	300 360	
			O		O								O

2° Deux vers à sens complet se succèdent. Il en est comme dans le cas précédent : l'un ou l'autre, indifféremment, peut présenter la hauteur minima la plus réduite. Soient ces deux alexandrins :

Le temps de respirer et de voir seulement.
Tout s'est éteint, flambeaux et musique de fête. (*Hern.*, 23.)

E et G laissent tomber la voix à la rime ; au regard du contexte, l'indépendance de chacun de ces vers est donc absolue. Or les chiffres sont : v. 2 E = 200, G = 260; v. 3 E = 240, G = 240. Pour E, le v. 3 l'emporte ; pour G, c'est le v. 2.

3° Un vers qui termine une période fait suite à un vers suspendu. En ce cas la conclusion est affectée de la hauteur minima la plus basse. C'est assez naturel, puisque, nous l'avons vu, la fin de phrase exerce une réduction générale sur tous les groupes rythmiques dont elle est immédiatement précédée. La règle est confirmée par le plus grand nombre des exemples, comme celui-ci :

Crois qu'il m'en a coûté, pour vaincre tant d'amour,
Des combats dont mon cœur saignera plus d'un jour. (*Bér.*, 8-9.)

On trouve en effet : v. 8 C = 220, G = 260, J = 280, R = 260; v. 9 C = 200, G = 240, J = 200, R = 220. L'unanimité est très nette.

Sans être confirmée, la règle n'est du moins pas infirmée lorsque la hauteur minima demeure identique dans les deux vers consécutifs. Soient ces deux alexandrins :

Soyez flétris devant votre pays qui tombe,
Fossoyeurs qui venez le voler dans sa tombe. (*R. B.*, 8-9.)

On trouve v. 8 J = 220, R 200; v. 9 J = 220, R 200, tandis que la note la plus grave s'abaisse pour E de 240 à 200, pour G de 280 à 260 v.s.

Les exceptions réelles sont seulement au nombre de dix dont voici le catalogue : *Cid*, 12 C — *Bér.*, 16 R — *Andr.*, 8 A; 19 A; 21 A ; 30 A — *R.B.*, 13 J; 19 E — *P.G.*, 27 R; 38 G. C'est assurément peu de chose.

4° Un vers suspendu fait suite à un vers à sens complet. C'est celui-ci qui possède la note la plus grave, puisque lui seul contient une chute de sens :

Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close.
Le logis est plein d'ombre, et l'on sent quelque chose... (*P. G.*, 1-2.)

Les chiffres sont v. 1 B = 140, E = 200, G = 200, J = 160, R = 200; v. 2 B = 180, E = 260, G = 240, J = 220, R = 240. Il faut cependant signaler quelques exceptions : *Cin.*, I 11-12 J, *Bér.* 17-18 G J R, *Hern.* 10-11 G, *R.B.*, 31-32 G, soit six en tout. Il semble qu'elles soient provoquées, dans l'alexandrin à sens complet, par la présence d'un élément pathétique qui modifie les rapports ordinaires.

5° Un vers suspendu succède à une fin de phrase. C'est la fin de phrase qui contient la note la plus grave, puisqu'elle se termine par une chute de la voix :

...Vous vous abandonniez au crime en criminel.
Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse... (*Andr.*, 4-5.)

On trouve en effet : v. 4 A = 160, F = 160, G = 200, İ = 200, J = 220; v. 5 A = 180, F = 240, G = 300, İ = 260, J = 240.

Parfois la hauteur minima se maintient d'un vers à l'autre, sans que ce fait infirme d'une façon décisive la règle posée. Les seules exceptions réelles sont celles-ci : *Cid*, 10 R et 25 J; *Andr.*, 20 A et 31 A; *Bér.*, 18 R; *Hern.*, 13 A; *R.B.*, 8 J, 10 G, 25 E J, soit un total de dix, ce qui n'est pas considérable.

Tout ce que nous venons de dire prouve sans conteste ce que nous avancions plus haut, et montre que la hauteur minima, si on la compare avec l'acuité maxima, joue un rôle peu important dans la mélodie du vers. En effet, ce n'est point par elle que se marquent les divisions du texte. Si elle permet parfois de distinguer la coupe de sens de la conclusion, elle n'a point toujours ni partout ce pouvoir, et elle peut être identique dans une suite de plusieurs alexandrins. On le notera dans ce passage de *Ruy Blas* :

Le peuple misérable et qu'on pressure encor
A sué quatre cent trente millions d'or. (*R.B.*, 38-39.)

Pour E la voix ne descend pas plus bas que 280 v. s. dans ces deux vers, sans que l'un d'eux, à cet égard, l'emporte sur l'autre. L'accent le plus aigu est au contraire de 620 v. s. dans le premier, et de 440 v. s. dans le second. C'est donc surtout par la hauteur maxima que l'on fait sentir si la phrase se suspend ou s'affaisse. A peine dans certains cas peut-on reconnaître une certaine hiérarchie dans les notes les plus graves. Aux exemples déjà cités, nous pouvons en ajouter encore un, celui-ci assez intéressant. Le voici :

Dis, ne le crois-tu pas, sur nous, tout en dormant,
La nature à demi veille amoureusement. (*Hern.*, 5-6.)

Le sujet J a laissé tomber la voix sur chaque rime, sur la première par suite d'un effort oratoire, sur la seconde parce que le sens est réellement terminé : pratiquement les deux vers ont l'air d'être indépendants l'un de l'autre et sont traités chacun comme un tout complet. Cependant J a eu soin de faire coïncider la hauteur minima la plus basse avec la fin de phrase grammaticale, et l'oreille ainsi que l'esprit sont satisfaits. On trouve en effet v. 5 = 200, mais seulement sur une consonne intérieure, et v. 6 180, cette fois sur la voyelle finale. Nous transcrirons les mesures obtenues :

Dí	*nœ*	*lœ*	*krwa*	*tu*	*pá*	*sur*	*nú*	*tu*	*tã*	*dor*	*mã*
300 340 400	360 380	400 440	**200** 240 320	300	220-280	360 420	360 440-360	340	320	260 320 340	280 200-260
○ ˘30		○			˘39		○	●		○	

La	*na*	*túr*	*a*	*dœ*	*mí*	*vèy*	*a*	*mu*	*rǽ*	*z(œ)*	*mã*
200 260	240 260	280 280	260	280 280	240 240	220 220 220	200	220 220	220 220 240		200 200-**180**
		○		○					○		

De plus, moins sensible aux coupes suspensives, la hauteur minima se laisse aussi influencer assez peu par les éléments pathétiques contenus dans le vers. Notons enfin que, à l'encontre de l'opinion avancée par quelques-uns, la voix ne descend pas, au terme des périodes, sur une note toujours identique. M. Bourdon l'avait déjà indiqué en des termes excellents qu'il est convenable de répéter [1]. « A la fin des phrases énonciatives et en général des phrases réellement terminées, écrit-il, il y a chute de la hauteur comme de l'intensité de la voix... On a prétendu que, quant à la hauteur, la voix tombait, en finissant, toujours sur la même note. Il y a là, à notre avis, une légère erreur; la voix tend simplement vers l'annihilation plus ou moins complète, selon que l'idée est plus ou moins achevée... Si l'on prend une phrase isolée, le fait alors est que l'on tend vers l'annihilation complète et de l'intensité et de la hauteur. J'ai fait sur ce point un assez grand nombre d'expériences qui toutes m'ont conduit à cette conclusion : la voix tombe en finissant une phrase isolée de plus en plus vers la note la plus basse qu'elle puisse donner... La chute des hauteurs, quoique soumise à certaines lois, présente des variétés individuelles... De même qu'il en est qui abrègent plus leurs signatures que d'autres, de même certains laissent plus vite tomber leur voix que d'autres. »

L'INTERVALLE DES TONS

« La mélodie du langage ordinaire, dit M. Verrier [2], ne saurait se comparer au chant véritable. Elle ignore la carrure des phrases. Elle module à travers des modes probablement très variés. Les intervalles sont peu considérables, en général, et ils nous échappent parce que nous passons presque toujours de l'un à l'autre par degrés presque insensibles, par des glissés et des portamentos. En outre, nous ne maintenons presque jamais un son à la même hauteur; la voix ne cesse presque jamais de monter et de descendre. »

Nous avons déjà reconnu, tant dans les pages précédentes qu'au cours du chapitre où nous avons traité du rythme musical, l'exactitude de ces assertions. Elles contiennent cependant une indication que nous nous proposons de développer. Dans l'ascension et la descente de la voix il y a deux points extrêmes entre lesquels se meut la déclamation, ou bien, si le vers n'offre pas un sens complet, il y a toujours une acuité minima et une acuité maxima. Elles permettent de calculer le nombre de tons qu'embrasse la mélodie de l'alexandrin, de savoir pourquoi un écart insignifiant succède à un intervalle plus grand ou inversement, enfin de rechercher si dans quelque mesure les sentiments exprimés par la poésie exercent une influence sur la musique de la parole.

La question n'est pas sans intérêt. Il y a une beauté certaine dans les modulations du langage, dans le passage des notes graves aux notes aiguës : c'est là qu'on peut apprécier toute la souplesse de l'organe et aussi toute son étendue; cet organe est essentiellement un muscle en travail, tour à tour contracté ou relâché, tour à tour déployant ou modérant son effort selon le but qu'il se propose et l'effet qu'il veut produire.

On sait que le violon peut fournir tous les sons compris entre sol_2 et ut_6, mais tantôt il joue dans des gammes moyennes sur un petit nombre de notes rapprochées les unes des autres, tantôt au contraire il parcourt plusieurs octaves dans une même phrase musicale, tantôt enfin, utilisant seulement une partie des ressources qu'il possède, il se confine soit dans les tons bas, soit dans les tons élevés pour obéir à la volonté du compositeur.

C'est ainsi que procède la voix, et elle est, elle aussi, un instrument délicat. Dans une série de vers successifs, ses mouvements peuvent se limiter à une partie du registre et se développer sur un faible intervalle, ou bien au contraire ils peuvent être considérables et embrasser à la fois

1. Bourdon, *L'expression des émotions et des tendances dans le langage* (1892), p. 56-58.
2. Verrier, *Métrique anglaise*, I, p. 88.

l'aigu et le grave. Il y a des choses que l'on crie et d'autres qu'on étouffe. Ces oppositions peuvent se rencontrer à l'intérieur d'un même morceau, et, par leur nombre et leur richesse, elles sont un élément du plaisir ressenti par l'oreille. Le mélange des écarts de tons, le déploiement ou le resserrement de la modulation, entrent pour une bonne part dans les satisfactions esthétiques qui nous sont imparties.

Mais il y a avec la musique une différence. Dans celle-ci les notes sont fixes et déterminées par l'auteur. Dans le vers elles ne le sont pas. Sans doute le texte écrit donne à la voix de précieuses indications, mais la collaboration du diseur est indispensable. Celui-ci doit évidemment mettre en valeur les mots et les hémistiches selon l'intelligence qu'il en a. Cependant le « faire valoir » est différent selon le tempérament et l'éducation. Certains se contentent d'un strict minimum et n'ajoutent rien à ce que rend nécessaire la construction des phrases. D'autres savent calculer l'impression qu'ils produiront chez l'auditeur soit en faisant monter leur voix pour la laisser retomber ensuite, soit à d'autres moments en réduisant la différence de la hauteur maxima et de la hauteur minima, de telle sorte qu'une longue suite d'alexandrins se trouvent comme enveloppés de la même atmosphère terne, comme roulés dans la même tonalité grise. Contentons-nous pour le moment, sans indiquer les autres causes, celles-là plus particulières encore, qui réduisent la part du chant dans la poésie, de donner un exemple. La voix de l'illettrée α, dans le morceau du *Cid* enregistré, varie de un à trois tons et demi; dans le même passage, on constate au contraire que C, à côté d'un déplacement réduit de trois tons, en connaît un autre très considérable de neuf tons et demi. Donc α déclame d'une façon monotone, C au contraire avec une grande richesse d'inflexions.

Il faudrait cependant apporter une légère correction à l'opinion de M. Verrier. Les écarts entre les notes extrêmes d'un même vers ne sont pas toujours aussi insignifiants qu'il le pense. Sans doute, sans parler de l'illettrée α, nous rencontrons parfois une modulation d'un ton et demi aux places suivantes : *Bér.*, 9 R et 14 J — *Cin.*, II, 1 İ — *Hern.*, 11 G, 30 G, 20 R — *P.G.*, 27 R, 30 B, 36 J. Mais ailleurs l'intervalle approche de deux octaves, exactement onze tons et demi, comme nous l'avons constaté à ces deux places : *R.B.*, 3 J, *Andr.*, 2 J. Les mouvements atteignant ou dépassant l'octave ne sont pas rares [1]. Ajoutons, d'après nos tableaux d'ensemble des hauteurs comparées, que le même écart entre la hauteur maxima et la hauteur minima se maintient rarement sur une suite de plusieurs vers.

Nous commencerons par étudier les rapports de succession, et nous rappellerons les deux grands principes que nous avons dégagés jusqu'ici : le premier, que toute coupe suspensive de sens, tout mot pathétique ou important tendent à faire monter la voix; le second, que toute fin de sens tend à la faire baisser. Nous avons vu quelles sont en poésie les conséquences de ces règles et comment celles-ci se confirment par la comparaison d'un vers à l'autre. D'autre part deux alexandrins consécutifs qui possèdent chacun soit une coupe suspensive de sens, soit un mot pathétique ou important, peuvent présenter l'un ou l'autre, indifféremment, l'accent musical le plus aigu. Enfin la hauteur minima, dans une conclusion, est plus basse que lorsqu'il y a suspension de sens.

Toutes ces observations devaient être répétées avant l'exposé qui va suivre. Elles servent en effet à éclairer la matière, puisque l'intervalle des tons d'un même vers résulte seulement de la différence entre l'acuité maxima et l'acuité minima. Indiquons de plus, que, s'il y a parfois difficulté, comme nous l'avons dit, à reconnaître la fin de phrase, à cause du déplacement oratoire de l'accent, du moins toutes les exceptions notées l'ont été selon l'interprétation du graphique qui serait la plus défavorable aux règles énoncées.

Nous pouvons réduire les catégories qui nous ont servi jusqu'ici à classer les phénomènes et nous distinguerons trois cas.

1° Deux vers consécutifs se terminent l'un et l'autre par une suspension de sens réelle ou oratoire.

Le plus généralement l'intervalle suit la hauteur maxima :

Quelle honte pour moi, quel présage pour elle,
Si dès le premier pas renversant tous ses droits... (*Bér.*, 23-24.)

1. Les intervalles qui atteignent ou dépassent l'octave sont marqués d'un astérisque dans nos tableaux généraux.

Les acuités extrêmes sont : v. 23 C = 440, G = 540, J = 560, R = 480; v. 24 C = 380, G = 480, J = 480, R = 340, et l'écart des tons est dans un rapport parallèle : v. 23 C = 4, G = 4 1/2, J = 6, R = 6 1/2 ; v. 24 C = 3 1/2, G = 3 1/2, J = 4 1/2, R = 4 1/2. Autre exemple plus caractéristique :

Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée;
De votre propre main Polyxène égorgée... (*Andr.*, 29-30.)

Acuités extrêmes : v. 29 A = 480, F = 420, G = 500, İ = 380, J = 400; v. 30 A = 480, F = 440, G = 480, İ = 320, R = 440. Écart des tons : v. 29 A = 6, F = 4 1/2, G = 3 1/2, İ = 5 1/2, J = 5 ; v. 30 A = 5 1/2, F = 5 1/2, G = 3 1/2 (en réalité un peu moins de 3 1/2 : cf. notre tableau d'ensemble) İ = 4, J = 5 1/2. En négligeant la déclamation de A, qu'on expliquera plus loin, on voit que la baisse de l'accent dominant amène chez İ une réduction de l'intervalle mélodique.

En d'autres termes, le vers où la modulation est le plus étendue est ordinairement celui qui contient l'accent musical le plus aigu, que celui-ci soit d'ailleurs la conséquence d'une suspension de sens ou d'un relief particulier accordé à un mot important ou pathétique. Cette constatation est dans l'ordre naturel des choses et n'a rien de surprenant, puisqu'au point de vue de l'expression, nous l'avons déjà montré, c'est la hauteur maxima qui joue le rôle décisif. La règle s'applique encore lorsque deux alexandrins se trouvent dans un étroit rapport de dépendance, le second servant à compléter le premier. C'est alors le second qui présente l'écart de tons le plus considérable [1], car il est aussi, régulièrement, affecté de l'acuité dominante.

Cependant il y a des exceptions, et c'est parfois la note la plus basse qui décide. Ce fait se produit d'abord quand l'accent le plus élevé est identique dans les deux vers suspendus consécutifs :

L'endroit bon à la pêche et sur la mer immense,
Le lieu mobile, obscur, capricieux, changeant... (*P. G.*, 30-31.)

La déclamation de G est intéressante. On trouve en effet : hauteur maxima v. 30 = 400, v. 31 = 400; hauteur minima v. 30 = 260, v. 31 = 220. Écart des tons v. 30 = 4, v. 31 = 5. La limite inférieure de la voix, elle seule, rend l'intervalle mélodique plus étendu dans le dernier alexandrin. Telle est aussi la raison pour laquelle, dans l'avant-dernier exemple, A se sépare des autres sujets.

Ailleurs enfin le vers affecté de l'accent musical le moins aigu est celui où le déplacement de la voix est le plus ample :

Elle a vengé ton père et soutenu ta gloire :
Même soin me regarde, et j'ai, pour m'affliger... (*Cid*, 10-11.)

Ici encore la déclamation de G nous retiendra. On trouve en effet : hauteur maxima v. 10 = 520, v. 11 = 440 ; hauteur minima v. 10 = 320, v. 11 = 260; écart des tons : v. 10 = 4; v. 11 = 4 1/2. Mais c'est là un fait rare et les exemples rencontrés sont assez peu nombreux. Dans le passage où les exceptions [2] sont le plus fréquentes, et qui va du v. 10 au v. 28 du morceau d'*Andromaque* enregistré, les cas où la hauteur maxima ne décide pas de l'intervalle mélodique ne dépassent pas 10 °/₀ du total.

2° Deux alexandrins à sens complet [3], ou dont l'un forme un tout indépendant et l'autre une fin de phrase, se succèdent.

1. Par exemple : *Hern.*, 18-19. *Andr.*, 25-26., etc...
2. Voici le catalogue : *Cin.*, II, 2 İ J — 7 R — 10 C — 13 R — *Cid*, 7 G — 11 G — 18 C — 20 C — *Bér.*, 5 G — 30 R — 34 C R — 35 R — *Andr.*, 1 A — 3 A — 7 A — 14 J — 18 F İ J — 22 J — 23 G — 25 J F — 27 A G — 28 İ — *Hern.*, 13 J — 18 G J — *R.B.*, 18 G — 19 G — *P.G.*, 24 E — 32 B — 35 G — 38 E, soit en tout 37 exceptions.
3. Il faut assimiler pratiquement à l'alexandrin à sens complet celui où la chute de sens se trouve au milieu du vers, et la suspension à la fin. Cf. par exemple *R.B.*, 27.

Tous deux, comme nous le savons déjà, possèdent chacun un accent principal, dû soit à une suspension de sens, soit à un mot pathétique ou important. Alors l'un ou l'autre peut présenter le déplacement de voix le plus considérable. L'acuité dominante détermine généralement la modulation la plus étendue :

Viens voir la belle nuit ! — Mon duc, rien qu'un moment !
Le temps de respirer et de voir seulement. (*Hern.*, 1-2.)

La hauteur maxima est v. 1 A = 380, E = 560, G = 480, J = 480, R = 560 ; v. 2 A = 340, E = 500, G = 420, J = 380, R = 320. L'écart des tons est dans un rapport parallèle : v. 1 A = 7 ½, E = 7 ½, G = 7 ½, J = 8 ½, R = 7 ½ ; v. 2 A = 6 ½, E = 7 ½, G = 4 ½, J = 6 ½, R = 3. Seule la déclamation de E est un peu différente, mais elle n'infirme pas la règle.

Cependant il y a des exceptions. Lorsque l'accent le plus aigu est identique dans les deux vers, l'intervalle mélodique peut en certains cas marquer la même constance, mais il peut aussi varier et la cause en est à la hauteur minima. Nous citerons un exemple :

...Où se plaît le poisson aux nageoires d'argent,
Ce n'est qu'un point. C'est grand deux fois comme la chambre... (*P.G.*, 32-33.)

On trouve pour J : hauteur maxima v. 32 = 280, v. 33 = 280 ; hauteur minima v. 32 = 180, v. 33 = 160 ; écart des tons : v. 32 = 3 ½, v. 33 = 4 ½. La note la plus grave fournie par l'organe, et elle seule, augmente l'ampleur de la modulation.

On constate parfois un phénomène beaucoup plus intéressant : la hauteur minima, en dépit de l'accent d'acuité principal, commande l'intervalle mélodique :

Tout s'est éteint, flambeaux et musique de fête.
Rien que la nuit et nous. Félicité parfaite ! (*Hern.*, 3-4.)

La déclamation de E appelle en effet notre attention. Les chiffres obtenus sont : hauteur maxima v. 3 = 380, v. 4 = 340 ; hauteur minima v. 3 = 240, v. 4 = 200 ; écart des tons : v. 3 = 4, v. 4 = 4 ½. Les cas semblables constituent les véritables exceptions, mais ces exceptions sont très rares, et nous n'en avons rencontré qu'un petit nombre [1].

3° Deux alexandrins se succèdent, dont l'un seulement contient à la fois une suspension de sens et une fin de phrase.

Ici la matière est particulièrement délicate. De tout ce qui précède, il ressort que la fin de phrase fait baisser la voix, que la coupe suspensive la fait au contraire monter. Le vers, quand il réunit ces deux conditions, doit donc présenter un intervalle mélodique beaucoup plus considérable que s'il possède seulement une suspension de sens. C'est en effet ce qui arrive, nous allons le démontrer, et l'ampleur de la modulation peut cette fois être totalement indépendante de la hauteur maxima comparée. Soit en effet ce passage :

Tout à l'heure on fuyait la lumière et les chants !
Le bal ! Mais un oiseau qui chanterait aux champs !
Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse... (*Hern.*, 25-27.)

Dans la déclamation de G, le second de ces alexandrins possède à la fois un fort accent d'acuité et une chute de la voix. Il est encadré par deux vers où le second de ces caractères est absent. La hauteur maxima pour le v. 25 est de 520, pour le v. 26 de 400, pour le v. 27 de 560 v. s.

1. En voici le catalogue : *Cid*, 10 J — *Hern.*, 4 E G, 5 J, 12 G, 25 A, 27 A J — *R.B.*, 34 E, 36 E — *P.G.*, 18 J, 20 B, 16 J.

Mais l'écart des tons est respectivement de 4 ½, 5 et 3 ½. Le vers qui est affecté du temps marqué le moins aigu comporte cependant l'intervalle mélodique le plus développé. La même remarque est d'ailleurs applicable à la déclamation du sujet R.

Le type défini (suspension-fin de phrase ou fin de phrase-suspension) se rencontre d'ailleurs sous plusieurs espèces.

a) L'alexandrin offre un sens complet : la coupe suspensive est à l'intérieur, frappant la syllabe finale du premier hémistiche ou tel groupe rythmique interne d'un fort accent d'acuité, et la chute de la voix porte sur les dernières syllabes :

Mon trouble se dissipe et ma raison revient. (*Cin.*, I, 1.)

b) Inversement, la coupe suspensive peut se rencontrer à la fin du vers, et la chute de la voix à l'intérieur. Dans ce cas, les premières syllabes forment un sens complet ou achèvent une phrase commencée, et les dernières syllabes inaugurent un nouveau sens, à moins qu'elles ne soient elles-mêmes une fin de phrase dont l'émotion ou l'emphase relèvent la finale :

C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume... (*P. G.*, 13.)

c) D'autre part, on peut assimiler aux précédentes variétés les alexandrins qui contiennent à la fois un mot pathétique ou important et une conclusion, car il est évident que cet élément pathétique, quand il est mis en relief, est pratiquement l'équivalent d'une coupe suspensive de sens. Le vers suivant, examiné pour deux dictions différentes, peut servir à le démontrer :

Dur labeur ! Tout est noir, tout est froid, rien ne luit. (*P. G.*, 28.)

	Dur	*la*	*bœ̀r*	*Tu*	*te*	*nwàr*	*tu*	*te*	*frwá*	*ryè*	*n(œ)*	*lïví*
E	240 280 260	280 300	260 260 220	300	340	360 360 **360**-320 260	340	360	300 320 320-220	200 220 340	320 320	280 280 280-220
		O	↘ 53			O ↘ 44		O	↘ 24	O		↘ 86
R	200 280 240	260 260	220 240 240	**380**	340	340 320 280 220	**420**	380	280 260 220	200 220 280	260 240 240 220	
	O		↘ 39	O			O		↘ 40	O		↘ 43

Il est traité par E comme un tout complet dont les membres, séparés par l'accent de l'hémistiche, s'opposent harmonieusement. R le divise au contraire en une série de petites phrases à la fin desquelles la voix tombe, mais dont deux au moins possèdent un mot de valeur que la déclamation frappe d'une acuité particulièrement forte. Ce temps marqué fait monter pour R la hauteur maxima du vers comme la coupe suspensive le fait pour E. Le traitement différent aboutit donc à une équivalence de fait, comme nous l'avancions plus haut.

d) Enfin la règle s'applique quelquefois aux vers qui terminent un sens et qui font suite à un ou plusieurs autres vers dont la finale est suspendue et dont ils dépendent. Mais il faut pour cela que la conclusion constitue un enjambement non atténué par la voix :

Voilà votre façon
De servir, serviteurs qui pillez la maison. (*R.B.*, 3.)

ou bien qu'il soit affecté intérieurement d'un accent d'acuité suffisamment important, comme dans le dernier de ces trois alexandrins :

Au fond, dans l'encoignure où quelque humble vaisselle
Aux planches d'un bahut vaguement étincelle,
On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants. (*P.G.*, 5-7.)

Dans les deux cas, la cause de l'accent d'acuité suffisant est la même : c'est la suspension de sens, accrue plus ou moins dans ses effets par le relief pathétique.

Le vers de conclusion, disons-nous, ne dépasse par l'étendue de sa modulation le vers suspendu dont il est précédé ou suivi qu'à une seule condition : c'est qu'il renferme un temps marqué musical suffisamment aigu. En fait, la statistique montre que sur 186 vers traités comme fin de phrase par les divers sujets, 53 à peine l'emportent par leur intervalle mélodique sur les alexandrins à coupe suspensive entre lesquels ils trouvent place. 133 au contraire, le plus grand nombre, présentent un écart de tons moins considérable.

Le phénomène exige un commentaire. Les variétés *a b c* ne sont point elles-mêmes sans admettre quelques exceptions, mais ces exceptions sont relativement rares. Nous en avons compté 13 pour les différents sujets dans l'ensemble des morceaux inscrits [1]. Il faut bien noter que d'une façon générale l'ampleur de la modulation est d'autant plus grande que la suspension intérieure est plus caractérisée. C'est seulement quand elle est très affaiblie, quand le vers ne comporte aucun fort accent d'acuité, que la règle se trouve paralysée.

Ce temps marqué fort, — et par conséquent suffisant, selon la définition que nous en donnerons plus loin —, se rencontre presque toujours dans la variété *a*, puisqu'alors l'alexandrin, formant une phrase à lui tout seul, renferme nécessairement la coupe de sens principale contenue dans cette phrase. Il se rencontre presque toujours aussi dans la variété *b*, qui n'est guère qu'une transposition de *a*, et dans le type de *c* où il est pour ainsi dire essentiel. Il n'en est pas de même dans la catégorie *d*. Cela n'offre rien de bien surprenant, puisque de tels vers ne contiennent généralement pas la suspension de sens prépondérante de la période dont ils font partie. En effet, nous l'avons vu, ils sont le plus souvent affectés d'une hauteur maxima moindre que celle des alexandrins dont ils sont encadrés, et les mots importants ou pathétiques eux-mêmes y sont atténués par la voix.

Ces considérations expliquent que seule la minorité des vers fin de phrase (variété *d*), minorité imposante à la vérité, mais qui n'en reste pas moins telle, demeure soumise à la règle énoncée.

Quant aux exceptions signalées pour les types *a b c*, elles sont dues à l'absence de coupe suspensive caractérisée, à la presque équivalence des temps marqués. Voilà pourquoi, à côté d'alexandrins à sens complet présentant un ample intervalle mélodique, on en trouve un petit nombre où l'écart des tons est insignifiant [2]. L'examen plus détaillé d'un de ces cas exceptionnels offre un certain intérêt. Nous choisirons l'exemple suivant :

Or la nuit, dans l'ondée et la brume, en décembre,
Pour rencontrer ce point sur le désert mouvant... (*P. G.*, 34-35.)

Il s'agit de la déclamation du sujet B. Sur le premier vers la voix tombe, et il est par conséquent traité comme s'il possédait un sens complet. Dans le second, il y a au contraire suspension à la finale, avec déplacement oratoire de l'accent. Pratiquement, nous nous trouvons donc en présence de la succession définie, réalisée selon le type *a*. Les mesures obtenues sont celles-ci :

Or *la* *nüi* *dã* *lõ* *dẽ* *e* *la* *brum* *ã* *de* *sã* *brœ*
200-240 200 220 240 220 220 220 200 240 240 240 220 260 240 240 260 240 240 240 220 220 200 260 240-200 200 200 180
○ ○ ♩ 53 ○ ○ ○ ♩ 42

Pur *rã* *kõ* *tre* *sœ* *pwẽ* *sur* *lœ* *de* *zer* *mu* *vã*
240 240 200 280 280 280 280 300 280 280 280 280 280 280 240 280 260 260 300 240 280-260
○ ○ ♩ 96

1. Voici ces 13 exceptions : *Cid*, 9 R, par rapport au v. 10 — *Andr.*, 5 A, par rap. au v. 6 — *ib.*, 13 A G, par rap. au v. 12 — *ib.*, 15 A, par rap. au v. 16 — *Hern.*, 9 E, par rap. aux v. 8 et 10 — *ib.*, 28 J, par rap. au v. 29 — *R. B.*, 30 G, par rap. au v. 29 — *ib.*, 34 G, par rap. au v. 35 — *ib.*, 35 J par rap. au v. 34 — *P.G.*, 34 B, par rap. au v. 33 — *ib.*, 38 B, par rap. au v. 39 — *ib.*, 41 B p. rap. au v. 42.

2. On comparera par exemple : *P.G.*, 1 et *P.G.*, 38 B.

L'intervalle des tons est : v. 34 = 3, v. 35 = 3 $^1/_2$. Le premier alexandrin doit son infériorité mélodique à l'absence d'une suspension importante.

Nous venons d'établir l'identité des conditions nécessaires, dans les variétés *a b c d*, pour que la règle posée reçoive son application. Réunissons donc en un seul groupe ces quatre catégories, et demandons-nous quelle est la coupe suspensive suffisante pour que l'effet soit produit. La réponse à cette question est simple et résulte de constatations toutes pratiques. Il suffit d'examiner les accents d'acuité de chaque alexandrin et de mesurer l'écart qui existe, en vibrations simples, entre le plus aigu et le plus grave. Il apparaît qu'une différence de 80 v. s. constitue le point critique pour les voix semblables à celles de nos sujets.

On peut donc dire, en complétant et en corrigeant la règle formulée plus haut, que tout vers contenant à la fois une coupe de sens et une conclusion, présente un intervalle mélodique plus considérable que ceux purement suspendus dont il est encadré, si la différence entre le plus aigu et le plus grave de ses temps marqués musicaux dépasse 80 v. s. Cet intervalle mélodique est au contraire moins grand si la différence est inférieure à 80 v. s. Enfin, il est tantôt plus considérable, tantôt moins considérable quand la différence est égale à ce nombre.

Si l'on admet ce critérium, tout s'éclaire. Les variétés *a b c* possèdent presque toujours la suspension de sens suffisante que nous venons de déterminer, et sur 13 exceptions, 11 s'expliquent par le fait que l'écart entre les accents d'acuité n'atteint pas 80 v. s.

Pour la catégorie *d*, nous avons noté 133 cas où le vers fin de phrase échappe à la règle posée d'abord : c'est que le plus généralement dans de tels alexandrins la différence entre les temps marqués égale ou n'atteint pas 80 v. s., ce qui se vérifie pour 128 exemples sur 133.

Par contre, toujours pour la même catégorie, 53 vers se conforment à ladite règle : 39 d'entre eux présentent en effet entre les deux accents pris pour base du calcul un écart qui égale ou dépasse, et même parfois de beaucoup, 80 v. s.

Il reste donc un résidu total [1] de 2 exemples pour les variétés *a b c*, de 5 exemples pour le type *d* lorsqu'on attendrait un déplacement de la voix plus considérable, de 14 pour le même type *d* lorsque l'intervalle mélodique devrait être réduit. La cause de ces exceptions dernières, dont la somme se restreint au nombre insignifiant de 21 sur plusieurs centaines de cas, réside dans la nature même ou dans le traitement du vers qui précède ou qui suit telle ou telle exception.

Pour les alexandrins aberrants des catégories *a b c* et pour 5 exemples de la catégorie *d*, elle est dans la présence, au vers antécédent ou subséquent, d'une coupe suspensive de sens très forte ou d'un élément pathétique d'une rare puissance par rapport à la hauteur minima de ce vers. Alors il est possible que la différence des accents d'acuité, même quand elle dépasse 80 v. s., ne produise plus son effet. Pour les 14 derniers exemples de la variété *d*, la cause est inverse : la coupe suspensive du vers antécédent ou subséquent est extraordinairement faible, ou bien la hauteur minima en est très haute, et il arrive ainsi que dans l'alexandrin de conclusion un écart insignifiant entre les temps marqués suffise à produire un intervalle mélodique supérieur.

*
* *

Mais tous les rapports que nous venons de commenter peuvent s'établir selon des modes divers. L'écart des tons, pour l'ensemble d'un même morceau, peut être extrêmement réduit, évoluer par exemple de 1 à 3 $^1/_2$ (*Cid* α), ou au contraire se mouvoir dans des limites plus amples, de 1 $^1/_2$ à 7 $^1/_2$, comme c'est le cas pour G dans la scène d'*Hernani* enregistrée. Il y a par conséquent des poèmes à modulations étendues et des

1. Voici le détail de ce résidu : Catégories *a b c* : *Andr.*, 5 A (diff. 140 v. s.) — *ib.*, 15 A (100) — Catégorie *d* : *ib.*, 20 F (160) et J (220), 32 İ (120) — *Bér.*, 19 J (120) — *Cid* 12 C (160). Pour tous ces exemples, l'écart est moins grand qu'on ne l'attendrait. Pour les cas suivants, au contraire, l'écart des tons est plus considérable que ne le veut la règle : *Cin.*, I, 6 İ (40) — *Cid*, 16 C (60) et J (60) — *ib.*, 8 G (60) — *Bér.*, 31 C (40) — *ib.*, 17 C (60) — *Hern.*, 24 E (40) et G (60) — *P.G.*, 33 G (60) — *ib.*, 15 G (40) — *ib.*, 7 B (40), G (20), J (60) et R (égalité d'accents).

poèmes à modulations restreintes. Ne peut-on déterminer pour quelles causes la voix chante davantage dans certains fragments et chercher si la musique du langage subit l'influence des sentiments exprimés par la poésie ? C'est ce que nous allons tenter.

On pourrait essayer d'en juger d'après le tant pour cent des vers dans lesquels la voix atteint ou dépasse l'octave. Mais ce procédé ne serait pas d'une sensibilité suffisante et les résultats ne seraient pas concluants, car on négligerait ainsi les écarts de 5 tons et de 5 tons et demi, relativement considérables, sans atteindre les différences essentielles. Le mieux est donc de calculer pour chacun des morceaux inscrits les intervalles mélodiques moyens. L'opération est simple : il suffit d'additionner tous les chiffres fournis par nos tableaux d'ensemble et de diviser le résultat obtenu par le nombre des vers. On peut ainsi dresser le tableau suivant :

Sujet A —	*Hernani*	=	5, 6
	Andromaque	=	7
Sujet C —	*Cinna*, II	=	4
	Bérénice	=	4, 7
	Le Cid	=	5, 7
	Cinna, I	=	6
Sujet E —	*Hernani*	=	4
	Les Pauvres Gens	=	5
	Ruy Blas	=	5
Sujet G —	*Hernani*	=	4
	Le Cid	=	4
	Andromaque	=	4, 6
	Bérénice	=	4, 7
	Les Pauvres Gens	=	5
	Ruy Blas	=	5
Sujet I —	*Cinna*, II	=	4, 6
	Cinna, I	=	4, 8
	Andromaque	=	5
Sujet J —	*Cinna*, II	=	4
	Les Pauvres Gens	=	5
	Bérénice	=	5
	Hernani	=	5, 1
	Cinna, I	=	5, 7
	Le Cid	=	5, 7
	Andromaque	=	6, 5
	Ruy Blas	=	7
Sujet R —	*Bérénice*	=	4, 4
	Les Pauvres Gens	=	4, 5
	Le Cid	=	4, 6
	Cinna, II	=	5
	Hernani	=	5, 2
	Cinna, I	=	5, 5
	Ruy Blas	=	6, 4

L'ordre des successions n'est pas le même que pour la hauteur maxima moyenne, et il ne saurait en être autrement, puisque, nous l'avons vu, la suspension de sens ou le mot de passion ne suffisent pas toujours à déterminer l'intervalle mélodique. Cependant les résultats obtenus ne sont pas très différents.

Comparativement aux autres morceaux, la scène d'*Hernani*, pour tous les sujets (sauf pour R) est un de ceux qui exigent les déplacements de la voix les plus réduits. Même remarque pour le discours de Titus, dans *Bérénice*, et pour le second fragment de *Cinna*. En général, le début des *Pauvres Gens* (sauf pour G) réclame des modulations sans grande ampleur, mais qui s'accordent le plus souvent — trois fois sur quatre — avec la hauteur maxima moyenne. Les sujets sont divisés dans le passage du *Cid*, mais ils sont à peu près unanimes dans les morceaux d'*Andromaque* (sauf G), de *Ruy Blas*, et dans le premier fragment de *Cinna*. Là l'étendue tonale est très importante, et l'organe se meut dans des limites élargies.

La raison en est simple, et pour la dégager, il suffit de considérer les oppositions extrêmes. On constate qu'il y a, d'une part, trois passages où les écarts musicaux se resserrent; *Hernani*, *Bérénice*, *Cinna*, II, que, d'autre part, dans les tirades d'*Andromaque*, de *Ruy Blas* et de *Cinna*, I, la mélodie de la parole est beaucoup plus développée. La conclusion s'impose d'elle-même. Toutes les fois, peut-on dire, qu'il s'agit de rendre un sentiment contenu (*Hernani*), une détresse morale (*Bérénice*), ou de traduire la majesté paisible d'une âme sereine et forte (*Cinna*, II), l'intervalle des tons se restreint. Mais qu'au contraire la passion s'exhale, véhémente et injurieuse, qu'elle s'épande en invectives ou en exhortations impétueuses,

alors la voix, procédant par bonds et par élans, saura monter jusqu'aux notes les plus aiguës pour retomber ensuite sur les notes les plus graves, et de ce mouvement naîtra une modulation ample et chaude [1] où le texte prendra toute sa valeur.

Nous avons donc analysé la musique de l'alexandrin et montré de quelles conditions elle résulte. Nous avons fait la part de ce qu'elle doit à la composition des phrases et à la place que l'alexandrin occupe dans la période. Nous avons aussi prouvé qu'elle dépend de l'inspiration du poète, des sentiments qui l'animent ou de ceux qu'il attribue aux personnages inventés par lui. Il peut, par ses combinaisons rythmiques, par la dépendance où certains accents sont placés par rapport aux autres, varier à l'infini la mélodie du vers. Mais des deux causes signalées, s'il en est une qui domine, s'il en est une qui donne à la poésie sa couleur et sa beauté, c'est la seconde. C'est parce que la passion tour à tour déborde ou se contient, s'exalte ou s'apaise, que des harmonies différentes viennent frapper notre oreille. Ces harmonies subtiles ou fortes, effacées ou vibrantes, le poète les indique, les sollicite et pour ainsi dire les crée. Qu'il trouve pour exprimer convenablement sa pensée un artiste délicat, ou même un interprète de bonne intention, alors notre oreille est satisfaite : le vers chante.

1. Indépendamment des valeurs moyennes établies par le précédent tableau, on peut faire observer que les intervalles musicaux les plus étendus se trouvent dans les fragments d'*Andromaque* et de *Ruy Blas* : 11 tons 1/2 : *R.B.*, 3 J ; *Andromaque*, 2 J — 11 tons : *R.B.*, 1 et 34 J ; *Andr.*, 11 A — 10 tons 1/2 : *R.B.*, 8 J et 40 J ; *P.G.*, 10 G — 10 tons : *Andr.*, 7 A, *R.B.*, 1 G, etc.

VIII

GÉNÉRALITÉS SUR L'INTENSITÉ

En dehors de la durée et de la hauteur musicale, la parole possède un troisième caractère : l'intensité. Ce n'est pas seulement la longueur des sons et leur acuité qui donnent au langage sa couleur et son harmonie. C'est aussi l'énergie dépensée, et elle varie selon les mots et les membres de phrase. Elle joue son rôle en prose comme en poésie, met en relief certains termes, en laisse d'autres dans l'ombre. Comme nous l'avons fait pour les valeurs temporelles et mélodiques, nous nous proposons, dans une série de chapitres parallèles, d'en étudier les manifestations dans la déclamation de l'alexandrin.

Selon l'observation déjà formulée, l'élément principal du vers est la syllabe. Il nous faudra par conséquent rechercher quelles sont les plus fortes et quelles sont les plus faibles, s'il existe en français un accent dynamique tombant régulièrement à certaines places déterminées, si les renforcements de voix sont seulement liés à l'expression de certains sentiments ou conditionnés par certaines constructions grammaticales. Nous essaierons de répondre à toutes ces questions.

Cependant l'enquête à laquelle nous avons l'intention de nous livrer risquerait de nous entraîner à des explications inexactes et à des conclusions fausses si dès le début nous empruntions nos exemples aux poètes. Dans leurs compositions, leur inspiration oratoire ou sentimentale a bien des chances d'ôter au langage sa simplicité naturelle, de lui conférer une complexité inattendue, selon le degré d'émotion ou d'éloquence inhérent au texte déclamé.

La syllabe elle-même, dans la majeure partie des cas, résulte de l'union de plusieurs phonèmes. La consonne, que nous avons éliminée de nos analyses, exerce une influence sur la voyelle dont elle est accompagnée. Nous pouvons jusqu'à un certain point mesurer cette influence, sinon directement, du moins indirectement. Nous devons aussi examiner dans quels rapports se trouvent les voyelles à l'intérieur de syllabes successives, puis étudier la combinaison des mots et des phrases. Comme pour la durée et la hauteur musicale, nous remonterons des faits les plus simples à ceux qui le sont moins, afin de définir avec certitude et précision.

Le français le plus vulgaire, les phrases les plus banales nous serviront donc de point de départ. Nous utiliserons, selon le procédé employé pour la durée et l'acuité, des formations artificielles afin de mieux dégager les lois générales, et nous nous servirons le plus possible des tracés déjà étudiés dans les chapitres préliminaires où nous avons traité des valeurs temporelles et mélodiques. Quand ce travail aura été accompli, alors seulement nous passerons à l'analyse du vers dont nous pourrons mieux saisir la constitution intime.

Les phénomènes d'intensité, dans la langue française, ont avant le XIXe siècle assez peu inquiété les philologues, dont les préoccupations à ce sujet se manifestent rarement, quoique le fait ne soit pas sans exemple. L'idée de dynamisme ou de force paraît ne devenir courante qu'avec l'abbé Scoppa, dans l'ouvrage que nous avons maintes fois signalé. Depuis elle s'est répandue de façon universelle, sous l'influence des travaux de

grammaire comparée et de linguistique romane. L'intensité est le caractère qu'on reconnaît à l'accent français même à l'exclusion de tout autre attribut. Il n'est donc pas étonnant que tous les phonéticiens aient discuté la question avec abondance et quelquefois avec bonheur. M. Viëtor reconnaît dans les syllabes des variations de force, indique que certaines d'entre elles laissent apparaître un crescendo, d'autres au contraire un decrescendo. M. Sievers indique que théoriquement le temps marqué dynamique est indépendant des autres, qu'une syllabe grave peut être plus forte qu'une aiguë.

Cependant l'étude de l'intensité a dans ces dernières vingt années assez peu profité des progrès de la phonétique expérimentale. Tandis que la détermination des durées et des acuités était simple, on pouvait difficilement, en l'absence de toute méthode précise et de tout travail préparatoire, mesurer l'énergie déployée. Il fallait être prudent. Avant de s'être livré aux expériences de 1907, M. l'abbé Rousselot se bornait à des indications sommaires. Dans l'ouvrage qu'il a consacré au patois de Cellefrouin, il s'est contenté de noter la dépense d'air dans les consonnes et les voyelles, puis de comparer les explosions des occlusives. Plus tard il a calculé l'intensité par une formule $\frac{a}{l} \times 100$, a représentant l'amplitude, l la longueur de la vibration. Aujourd'hui, grâce aux tables de réduction qu'il a construites, nous sommes en possession de moyens plus exacts. Ils nous permettent de descendre dans le détail des faits.

Nous ne nous occuperons dans ce chapitre que de l'intensité dite théorique, ou potentielle, ou psychologique, et nous examinerons d'abord les voyelles.

Il est évident qu'elles ne se distingueront pas par une énergie propre à chacune d'elles. Le français ne connaît pas un *a* doux et un *a* fort, un *u* faible et un *u* emphatique. Il y a seulement une série de timbres dont chacun peut être prononcé de plusieurs façons différentes. De même plusieurs articulations isolées émises successivement sont susceptibles d'être attaquées selon une force variable : deux *á* séparés par un court silence seront l'un un chuchotement, l'autre un cri. Dans une même voyelle le début peut être très intense, la fin très modérée. Force nous a donc été, ici comme au cours de tout ce chapitre, de renoncer au procédé des moyennes que nous avions adopté pour la durée. Nous avons traité l'intensité comme la hauteur musicale, en nous bornant à étudier une centaine d'inscriptions, cinq pour chaque timbre, les mêmes que pour l'acuité.

Fig. 25. — Dans la voyelle ci-dessus, c'est au début et à la fin que se rencontrent les vibrations (soulignées horizontalement) de moindre amplitude.

Autre remarque. L'examen du tracé, indépendamment de toute mesure exacte, montre que la force d'une articulation varie, alors même qu'elle laisse à l'oreille l'impression qu'elle est constante (fig. 25). Des évaluations exactes rendent le fait encore plus manifeste et permettent de découvrir des nuances plus délicates. L'*ú* de M. l'abbé Rigal[1], analysé par lui-même et dont j'ai déjà reproduit les variations mélodiques, change aussi dans sa force. J'indique au-dessous des hauteurs musicales (en v. d.) les intensités telles qu'il les a calculées selon la formule $\frac{a}{l} \times 100$:

120-	130-	132-	140-	132-	140-	132-	143-	130-	134-	130-	132-	134-	132-	134-	130
0,232-	0,362-	0,320-	0,390-	0,486-	0,527-	0,564-	0,541-	0,437-	0,460-	0,450-	0,471-	0,500-	0,527-	0,144-	0,050

On remarque qu'au commencement et à la fin de l'émission la voix est faible, et qu'il y a certains sommets dynamiques indépendants des crêtes d'acuité.

1. Cf. abbé Rousselot, *Principes*, p. 830.

Au lieu de procéder de deux en deux centièmes et demi de seconde, comme le fait M. l'abbé Rigal, nous avons partagé la voyelle en tranches successives de 5^{cs} et nous indiquons pour chaque tranche, au-dessous de la distance musicale, la distance de compréhensibilité en mètres. Nous n'avons rencontré qu'un type unique : c'est celui-ci dont nous donnons plusieurs exemplaires :

I	*à*	(43^{cs})	360-380-400-400-400-420-420-400
			25- 95-170-170-205-205- 45- 20
II	*á*	(43^{cs})	360-380-380-360-360-360-360-340
			95-110- 80- 80- 70- 35- 5- 5
III	*ä*	(34^{cs})	360-360-360-340-320-360-380
			40-100-120-120-100- 45- 10
IV	*í*	(32^{cs})	400-360-400-400-400-420
			95-145-130- 85- 50- 5
V	*ã*	(39^{cs})	360-400-380-380-380-400-400
			20- 35- 35- 30- 20- 15- 10
VI	*ã*	(34^{cs})	360-360-400-400-400-400-420
			60- 65- 55- 40- 30- 30- 25
VII	*e*	(30^{cs})	400-380-380-340-340-300
			40- 85- 80- 60- 45- 15

Le maximum de force est toujours fourni à l'intérieur de la voyelle, jamais à l'extrême début ou à l'extrême fin. La période d'intensité peut être plus ou moins étendue, se maintenir également sur plusieurs demi-dixièmes de seconde dans une continuité monotone (I, III, V) ou n'être qu'un court accident (II, IV, VI, VII) limité parfois à un petit nombre de vibrations. Le maximum de force peut d'ailleurs apparaître dès la deuxième tranche (II, IV, VI, VII), ou seulement dans celles qui précèdent immédiatement la dernière (I); il peut également occuper le point central (III). L'intensité d'un son isolé articulé normalement parcourt donc une espèce de courbe dont les extrémités sont plus ou moins faibles, mais n'ont pas besoin de l'être également. Des combinaisons autres que celle-ci (faible-forte-faible) ne semblent pas impossibles : on suppose qu'elles se révèlent seulement dans une prononciation pathétique.

Il faut noter aussi que pour des acuités voisines, le point de compréhensibilité maxima est indépendant de la hauteur musicale ; en d'autres termes l'énergie déployée peut être plus grande sur une tranche de 380 v. s. que sur une tranche contiguë de 400 v. s. Ainsi, jusqu'à une certaine limite, le travail dynamique produit son effet sans subir par trop l'influence des conditions dans lesquelles il se manifeste (IV, VII). De même deux acuités identiques peuvent présenter des intensités différentes (II, III, etc...)

Cependant, si l'on considère les chiffres donnés plus haut, on peut reconnaître des variations nettement caractérisées. Dans I l'attaque du son est faible, dans II elle est plus forte. Si nous cessons de nous en tenir à des mesures précises, et si nous jugeons les phénomènes en gros, nous pourrons distinguer la voyelle forte (I : cinq tranches sur huit d'audibilité considérable), la voyelle faible (V), la forte-faible (II) dont l'existence rend admissible la possibilité d'une faible-forte que nos exemples ne présentent pas. Autant de différences qui peuvent se manifester dans le langage et contribuent à lui enlever toute monotonie. On peut aussi convenir, si l'on fait abstraction de légères nuances, qu'il se rencontre toujours un certain point ou l'intensité reste à peu près constante. Ce point, pour l'*u* de M. l'abbé Rigal, serait l'espace compris à partir du cinquième chiffre jusqu'à l'avant-dernier. Dans la troisième voyelle analysée plus haut, les tranches particulièrement dynamiques iraient de la seconde à la pénultième exclusivement. Disons enfin que nos calculs permettent d'exclure l'hypothèse d'une voyelle, du moins à l'état isolé, dont la compréhensibilité serait toujours la même dans tous les moments de sa durée. Dans aucun instrument d'ailleurs le son n'est stable, il y a toujours un instant où il naît, un autre où il meurt, et ces deux moments, si courts qu'ils puissent être, n'en ont pas moins chacun une certaine valeur temporelle.

En réalité, pour rendre compte de toutes les modifications de la puissance acoustique d'une voyelle, il faudrait mesurer les amplitudes vibration par vibration. On verrait alors que les variations ne sont pas aussi brusques que nos chiffres le laissent supposer, que les périodes de force, même quand elles sont courtes, subissent une dégradation progressive, et qu'elles ne se juxtaposent pas directement à des périodes faibles. Toutes les articulations vocaliques isolées ont donc un caractère commun, l'affaissement de l'intensité au commencement et à la fin du son émis, mais aucune ne possède une énergie spécifique, et la disposition des tranches, entre les deux extrémités, n'est pas uniforme.

*
* *

Ces constatations une fois faites, nous examinerons maintenant la manière selon laquelle les voyelles se comportent dans les mots. Deux voyelles, placées l'une au commencement, l'autre à la fin d'un mot sont-elles identiques, manifestent-elles des changements qui ne sont soumis à aucune loi, ou au contraire peut-on reconnaître un rapport constant entre la première et la seconde ?

Nous avons eu recours aux groupes factices déjà utilisés pour l'examen de la durée et de la hauteur musicale : *àtà*, *átá*, *átà*, *àtá*, *ètè*, *été*, *ètè*, *été*, *òtò*, *ótó*, *ótò*, *òtó*, *œtœ̀*, *œ́tœ́*, *œ́tœ̀*, *œ̀tœ́*. Il nous faut ici répéter l'observation que nous avons faite à propos de l'acuité. Ces combinaisons, d'une diversité nécessaire quand il s'agissait de déterminer si, oui ou non, le timbre exerce une influence sur la valeur temporelle des sons, se trouvent être pour l'étude qui nous occupe d'une constitution indifférente. Non pas que l'audibilité de chaque voyelle ne soit liée à sa sonorité caractéristique, mais des fermées aux ouvertes l'écart est minime, et pour le moment nous opposons sans difficulté des *à* à des *á*, des *é* à des *è* etc..., ou nous confrontons des *é* avec des *é*, des *è* avec des *è* etc... Toutes les formations examinées sont donc équivalentes d'une combinaison uniforme et neutre *ata*. Les analyses ont porté sur 90 graphiques, et les exemples ont été prononcés, lors de l'inscription, comme des mots qui seraient incorporés à une phrase, mais qui n'en constitueraient pas la fin.

Le sort de la première voyelle et celui de la seconde doivent être considérés séparément. La première revêt les formes ci-après, et les chiffres indiquent, au-dessous de la hauteur musicale, l'audibilité de tranches successives dont chacune a duré 5^{cs}.

I	è*tè*.....	560-560-560	
		65-105-135	(faible-forte)
II	œ*tœ́*....	400-400-420	
		115-140-135	(faible-forte-faible)
III	ò*tó*.....	400-400-400	
		20- 20- 20	(constante)

Nous avons eu soin, pour établir ces distances de compréhensibilité, de ne pas prendre l'amplitude des vibrations les plus rapprochées de l'occlusion. Ces trois types ne se reproduisent pas avec la même fréquence. Le premier se rencontre le plus souvent : la tranche de début supporte une énergie beaucoup moins forte que les suivantes, et celles-ci croissent ensuite d'une façon continue jusqu'à la consonne. Le second présente comme le précédent une attaque faible et dont la faiblesse serait encore plus manifeste si j'avais pris soin de mesurer l'arc de la vibration initiale ; la différence est constituée par un affaissement de l'audibilité avant le *t* : cette succession est déjà beaucoup plus rare. Le troisième type, où l'intensité est constante [1], est unique sur un ensemble de 90 lectures ; il paraît dû à l'extrême modération de la voix.

Nous constatons aussi que la force déployée peut être variable. Elle est relativement grande dans les cas I et II ; elle est très réduite dans le cas III. Notons enfin que l'affaiblissement de la puissance acoustique au contact de la consonne, quand il se produit, n'est jamais aussi considérable qu'à la fin des voyelles isolées.

A son tour le second élément vocalique se comporte de la façon suivante :

1. Naturellement l'audibilité de la vibration initiale de la première tranche est inférieure à 20^{m}.

I	*ótò*.....	560-660-800-800
		110-145- 10- 5
II^{a}	*átá*.....	420-420-420-420-480
		265-205-205-130- 45
II^{b}	*ètè*.....	640-620-520-360
		85- 75- 70- 40

Il n'y a que deux successions possibles, de fréquence sensiblement égale. Dans la première (I), la période d'énergie ne se rencontre pas au début de la voyelle. Dans la seconde (II^{ab}) elle intervient dès que la consonne a pris fin. Partout il y a affaiblissement considérable de l'amplitude et par conséquent de la portée acoustique au moment où le son se termine. J'ai donné deux variétés de la seconde succession afin de montrer que le point de force peut coïncider, et c'est ce qui se passe le plus souvent, avec la hauteur musicale maxima de la voyelle, mais que ce n'est nullement un fait constant.

Si l'on passe enfin à la question du rapport dans lequel se trouvent la première et la seconde voyelle des groupes examinés, on constate, pour le plus grand nombre des exemples analysés, que la seconde possède une audibilité plus grande que la première. Le mot, dans les conditions de déclamations signalées, revêt cette forme :

ǽ.....*t*.....*ǽ*

400-420-400	660-760-1000
	○
65- 90- 90	95-90- 40
	△

ou pour prendre un autre exemple :

é.....*t*.....*è*

480-480-460	540-600-600
	○
150-150-115	190-155- 85
	△

Le sommet d'intensité, comme celui de hauteur musicale, se détermine par comparaison. Mais les relations entre les syllabes peuvent être variables. Dans le premier exemple la seconde voyelle dépasse seulement de 5^{m} la portée acoustique de la première. Dans le second exemple elle la dépasse de 40^{m}. Il n'y a eu, sur 90 lectures, que deux exceptions dans lesquelles l'effort maximum a été produit au début du groupe, selon ce type :

ǽ.....*t*.....*ǽ*

400-400-420	560-660-840
	○
135-175-165	160- 60- 35
△	

Nous donnons ailleurs l'explication de ce fait. Retenons que dans les groupes semblables à ceux qui précèdent, de même que dans les voyelles isolées, le point de plus forte compréhensibilité n'est pas lié indissolublement à la hauteur musicale.

Poursuivons cependant notre enquête. Nous venons de constater que la voyelle finale d'une formation artificielle dissyllabique possède une puissance auditive plus grande que celle dont elle est précédée. Il nous faut maintenant rechercher si, pour les voyelles composantes de grou-

pements plus étendus, trisyllabiques et quadrisyllabiques, il y a également progression dynamique. Ou, si l'on aime mieux, la seconde voyelle supporte-t-elle un effort plus considérable que la première, la troisième que la seconde, et ainsi de suite ? Certaines d'entre elles présentent-elles régulièrement un accent d'intensité selon la place qu'elles occupent ?

Nous avons analysé les combinaisons *ata, atata, atatata*, dont nous nous sommes déjà servi à propos de l'acuité, et nous rappelons qu'elles ont été traitées dans la prononciation comme si elles ne constituaient pas une fin de phrase. Voici les chiffres obtenus pour une seule série d'expériences, les autres séries lui étant identiques, sauf que l'énergie maxima peut affecter indifféremment, dans chaque *a*, l'une ou l'autre des tranches déterminées, sauf aux deux points extrêmes du groupe. Nous ne donnons plus les hauteurs musicales qu'on trouvera dans le chapitre correspondant à celui-ci :

ata.....	*a*	*t*	*a*				
	25-45-40		80-110-100-75-10				
			Δ				
atata.....	*a*	*t*	*a*	*t*	*a*		
	15-30		75-75		150-150-110-50		
					Δ		
atatata.....	*a*	*t*	*a*	*t*	*a*	*t*	*a*
	20-40		65-70		95-90		125-115-70-35
							Δ

La dernière voyelle est d'audibilité variable, mais partout elle l'emporte sur toutes les autres. On remarque que les accidents d'intensité, à l'intérieur des formations qui dépassent trois syllabes, ne sont pas absolument nécessaires, et que, dans les conditions de déclamation signalées, la dernière voyelle est la seule qui ait été affectée de l'accent dynamique. Dans la série donnée il y a progression de force de la première syllabe à la finale, et cette progression n'est pas troublée par la consonne sourde qui sépare les éléments vocaliques. En outre, plus le groupe s'allonge, moins les voyelles médianes, à cause de leur faible durée, présentent de variations importantes. Une fois même la puissance acoustique est restée constante, et l'intensité s'est maintenue sur le second *a* de *atata* sans fléchissement sensible du commencement jusqu'à la fin. On notera en dernier lieu que les points de faible intensité, au lieu de se rencontrer dans chaque voyelle, se trouvent reportés au début et à la finale des groupes inscrits. Il y a donc chaque fois une unité d'émission, constituée par la combinaison tout entière.

Mais un point spécial doit attirer notre attention. Si, au lieu d'une formation comme *ata*, l'on inscrivait les séries *otu, otu, eti*, alors les choses pourraient changer, les timbres, dans certaines conditions, ne produisant pas tous les mêmes effets. Nous extrayons de nos analyses deux enregistrements différents du groupe *atu*. La hauteur musicale de l'*a* oscille autour de 400 v. s., celle de l'*u* monte jusqu'à 500, tranche sur laquelle la force déployée a été en même temps la plus considérable. Pour ces deux acuités, dans le premier graphique, on trouve les amplitudes suivantes : $a = 6$, $u = 9$, soit, en dixièmes de millimètres $a = 24$, $u = 36$. L'audibilité est de 14^m pour *a*, de 80^m pour *u*. La seconde fois l'articulation a été plus énergique. Pour des hauteurs musicales voisines également de 400 et 500 v. s., on trouve les amplitudes suivantes : $a = 12$, $u = 15$, soit en dixièmes de millimètres $a = 48$, $u = 60$. L'audibilité, d'après les tables de réduction, est de 150^m pour *a* de 135^m pour *u*. On obtient de la sorte la succession ci-après :

I	*a*	*t*	*u*
	5-15		60-80-50-40-10
			Δ
II	*a*	*t*	*u*
	80-150		135-120-75-40-20
	Δ		

Dans les conditions d'acuité signalées, un *a* dont l'amplitude sera égale à 13 sera toujours entendu plus loin qu'un *u*, quel que soit l'arc de la vibration de cette dernière voyelle. Pour *otu* et *eti* les résultats seraient analogues. De même, mais à un degré moindre et dès que la voix cesse d'être modérée, il faut un effort plus grand si l'on veut produire avec un *œ* le même effet qu'avec un *o*. Les courbes de M. l'abbé Rousselot, comme nous l'avons indiqué, rendent compte de toutes ces différences. A considérer la seconde syllabe de *atu* dans la deuxième inscription, on voit que l'intensité dite psychologique n'y coïncide pas avec l'intensité brute.

Ces observations une fois faites, nous pouvons revenir aux combinaisons polysyllabiques. Au moyen des groupes artificiels : *apa, apapa, apapapa, afa, afafa*, etc.., nous essaierons de montrer que les diverses consonnes n'ont aucune influence sur le rapport des voyelles entre elles et que la règle formulée plus haut reste valable. Nous nous efforcerons de dégager en même temps les lois qui régissent les relations des consonnes, de rechercher si elles aussi se trouvent en progression dynamique. Nous rappelons que l'enregistrement de la série qui va suivre a été fait dans une séance unique, sans emphase, et dans les mêmes conditions de déclamation que précédemment. Chacun des phénomènes que nous rencontrerons est représentatif de bien d'autres, et ce qui s'est passé pour une combinaison comme *alala* peut se constater à nouveau dans *azaza* par exemple, ou dans toute formation analogue qu'on peut imaginer.

Nous désignons la première voyelle par V. I, la seconde par V. II etc... Voici les résultats obtenus (cf. tableau ci-dessous, p. 268-271) :

Ces chiffres, en ce qui concerne les voyelles, confirment les remarques déjà faites : variations dans la force déployée au cours d'un même son, surtout quand celui-ci est prolongé ; relativité de l'énergie maxima qui, loin d'être absolue et quantitative, est qualitative et se détermine seulement par comparaison, de telle sorte que le rapport de l'atone à la tonique n'est pas comme 1 est à 2 ou comme 1 est à 3 : il n'y a à cet égard aucune régularité. Ajoutons encore que la dernière voyelle de la combinaison inscrite est toujours dynamique ; que l'unité d'émission est toujours indiquée par deux périodes faibles, l'une au début, l'autre à la fin du groupe enregistré ; enfin qu'il y a généralement progression

	V. I	V. II	V. III	V. IV
ata	25-55	110-125-120-75-30 △		
atata	30-45	60-60	145-145-110-45 △	
atatata	25-30	70-45	65-70	115-105-80-45 △
ada	60-120	135-145-150-95-10 △		
adada	50-65-65	75-80-90	160-145-125-90-45 △	
adadada	90-95	100-95	85-105	110-125-120-60 △
apa	40-60	120-190-185-140-75 △		
apapa	15-35	40-50	60-85-70-30 △	
apapapa	15-30	45-60	55-65	130-125-80-25 △
aba	75-275-215	280-265-150-70 △		
ababa	200-230	235-205	245-125-80-30 △	

	V. I	V. II	V. III	V. IV
abababa	165-205 ▲	140-140	185-215	225-210-210-210-130-50 △
afa	210-265-245	280-185-155-55-25 △		
afafa	45-65-70	70-70	265-80-30-25 △	
afafafa	30-45-60	75-85 ▲	80-80	145-125-120-70-25 △
ava	50-70-140	155-70-40-10 △		
avava	70-120-240	240-240	265-80-30-25 △	
avavava	80-205-205 ▲	80-80	215-230	215-255-110-60 △
asa	30-35-35	110-195-105-65 △		
asasa	75-120	145-110	180-125-110-75 △	
asasasa	105-130	165-125 ▲	125-135	180-175-70-30 △
aza	95-110-255	260-95-40-30 △		
azaza	50-60	135-115	245-80-40-15-5 △	
azazaza	70-75-110	110-105	120-125	145-160-145-75-10 △
aka	25-80-85	125-125-125-45 △		
akaka	85-215-195 ▲	120-120	165-125-70-40 △	
akakaka	25-35	40-35	60-60	95-90-35-5 △
aga	65-115-125	165-150-110-65 △		
agaga	40-95	95-105	185-190-135-80 △	
agagaga	45-60	110-105	105-120	200-160-160-45 △

d'intensité, en un point quelconque de leur durée, de la première voyelle à la dernière, sauf quelques exceptions que nous aurons à commenter. Naturellement si la formation étudiée était autre, *atatatu* ou *atitatu*, par exemple, en supposant que la force dépensée fût égale dans toutes les syllabes, le timbre suffirait à créer des différences d'audibilité selon les règles formulées à propos du groupe *atu*, sans que ces différences fussent conditionnées par une diminution de l'effort sur les voyelles *i* et *u*.

Si nous passons maintenant aux consonnes, nous n'avons aucun moyen d'indiquer leur audibilité exacte, mais nous savons par les expériences de M. l'abbé Rousselot qu'elles sont toujours moins entendues que les voyelles. Il faut en conclure que, quand elles séparent des voyelles successives, ce n'est point par elles que s'opère la progression dynamique. En d'autres termes, cette progression dynamique s'établit par les voyelles auxquelles les autres articulations sont inférieures en intensité.

Mais, du tableau que nous avons présenté, il ressort que la qualité de la consonne, occlusive ou spirante, nasale

ou liquide, n'exerce aucune influence sur les relations des voyelles consécutives dans les groupements étudiés. Les mêmes périodes de faiblesse et de force se rencontrent partout et le dernier *a* de la combinaison inscrite est toujours tonique. M. l'abbé Rousselot [1] fait cependant observer que certaines consonnes entendues à distance sont plus compréhensibles que d'autres. De même que la puissance acoustique de l'*o* est supérieure à celle de l'*u*, de même l'*s* l'emporte sur le *b*. Dressant le tableau des consonnes, M. l'abbé Rousselot leur attribue cet ordre selon leur coefficient d'audibilité : *ɛ* = 13,3, *w* = 12, *r* (roulée) = 10,6, *ẅ* = 8,6, *s* = 8, *y* = 7,6, *j* = 6,3, *k* = 6, *z* = 5,6, *p* = 5,4, *t* = 5.3, *f* = 5, *g* = 4,6, *d* = 3,3, *v* = 2,6, *ɣ* = 2,3, *m* = 2, *b* = 1,6, *l* = 1,3, *n* = 1.

Il note aussi que le timbre de la voyelle exerce une influence sur la compréhensibilité de la consonne, *o* et *a* la conservant beaucoup plus que *u* et *i*. Partout cependant la voyelle subsiste quand

1. Abbé Rousselot, *Principes*, p. 1062 et sq.

	V. I	V. II	V. III	V. IV
aɛa	80-135-145	230-200-165-85-50 △		
aɛaɛa	65-50	70-80	150-105-100-35 △	
aɛaɛaɛa	20-45	80-75	75-85	95-100-80-35 △
aja	80-85-105	210-200-145-75 △		
ajaja	35-95	100-95	110-115-90-40 △	
ajajaja	40-65	95-70 ▲	75-85	135-145-120-85 △
ana	80-245	300-260-75 △		
anana	60-95	205-260	330-280-180 △	
ananana	95-95-255	340-340 ▲	320-320	350-310-115-65 △
aɣa	45-50-70	175-80-45-25 △		
aɣaɣa	65-95-100	105-105	145-120-85-50 △	
aɣaɣaɣa	50-70-85	95-105	110-125	165-145-95-45 △
ama	95-240-245	280-215-95-40-15 △		
amama	80-170-170	235-265	270-195-55-30 △	
amamama	75-100-95	105-85	110-115	180-170-125-70 △
ala	50-125-130	210-140-80-45 △		
alala	55-80-110 ▲	105-105	125-135-105-35 △	
alalala	35-70-90	95-120	130-145	175-170-120-80-30 △

	V. I	V. II	V. III	V. IV
ara	25-85-75	155-160-105-50 △		
arara	40-65	130-145	210-200-140-70 △	
ararara	95-95-125	140-160 ▲	120-125	200-225-175-80 △

la consonne n'agit pas sur l'oreille, sauf dans 5 cas, à des distances variant entre 210 et 240^{m}, pour *ϵ* et *r*. C'est assurément minime. Cependant deux fois les voyelles jointes à ces consonnes ont été *u* et *u*, ce qui explique le phénomène. Ailleurs les sujets ne sont pas d'accord. M. l'abbé Rousselot [1] expose comme il suit les impressions données par une même consonne : « quand l'auditeur est à la limite d'audition, la syllabe le frappe comme un léger bruit : *ne* (200^{m}) a pu se confondre avec *ϵ* ou *z*. En deçà, la voyelle apparaît seule ; puis un souffle indique la place de la consonne encore indécise, et peut être interprétée arbitrairement par une constrictive ou même une explosive. Plus près, on sent une spirante qui se teinte de la nuance soit de la consonne émise, soit de la voyelle entendue. Ainsi *to* pourra être entendu *so* (200^{m}) sous l'influence du *t*, ou *ïo* (100^{m}) sous celle de l'*o* ; *pi*, *di*, *vi* sonneront *si* sous l'influence de l'*i*. Plus près encore, le vrai caractère de la consonne se détache et paraît immuable à des distances plus ou moins rapprochées. »

Nous pouvons encore indiquer que M. Poirot [2] a étudié comment la consonne simple se distingue de la consonne double. Nous savons déjà que d'une manière générale l'effort nécessaire est beaucoup plus grand pour prononcer la consonne double, et que le travail articulatoire est beaucoup plus considérable. M. Poirot a noté que dans un groupe *appa*, il se produit au milieu de l'occlusive une dépression située entre deux périodes de pression énergique. Ce phénomène n'est cependant pas d'une constance absolue. M. l'abbé Rousselot [3], inscrivant les mouvements de la langue en même temps qu'il recueillait l'air sorti de la bouche et du nez, ne l'a pas constaté. Je dois en dire autant pour mon propre compte. Il faut cependant ajouter que si l'on prononce successivement *aϵa* et *aϵϵa*, *ada* et *adda*, les amplitudes de l'*a* sont plus grandes après la consonne double qu'après la consonne simple. La voyelle participe de l'énergie de l'articulation antécédente et elle est projetée d'autant plus violemment que la tension musculaire a été plus forte. Les expériences de M. l'abbé Rousselot montrent aussi que la consonne est soumise aux mêmes variations dynamiques que la voyelle : il y a un point d'effort maximum, avec des zones plus faibles, sans que l'intensité se modifie jamais d'une manière brusque d'une période à l'autre, la voix procédant toujours avec des transitions.

*
* *

Ces observations faites, il est maintenant aisé de passer à l'examen de la syllabe. Il n'est besoin que de se rapporter au précédent tableau. Les faits intéressants ressortent des chiffres.

Nous avons montré que la voyelle seule est l'élément important de la syllabe, puisqu'elle possède une puissance acoustique plus grande que la consonne. Il s'ensuit que la progression des audibilités s'établit uniquement par les articulations vocaliques, et que par conséquent il y a parallé-

1. Abbé Rousselot, *Princ.*, p. 1072.
2. Poirot, *Quantité et accent dynamique* (Mémoires de la Société néo-philologique, à Helsingfors, IV).
3. Abbé Rousselot, *op. cit.*, p. 350-351 et 1087, fig. 150, 152, 154.

lisme des lois qui régissent le langage au triple point de vue de la durée, de la hauteur musicale et de l'intensité. En effet, au point de vue du temps et dans une déclamation non emphatique, la consonne, comme nous l'avons noté, ne peut être qu'égale (sensiblement) ou inférieure à la voyelle ; de même, comme nous l'avons encore remarqué, la consonne au point de vue musical peut être seulement identique à la voyelle ou plus grave qu'elle ; de même enfin, si l'on considère les audibilités, la consonne, en comparaison de la voyelle, ne joue qu'un rôle effacé.

Si donc nous voulons étudier le rapport des syllabes entre elles dans les combinaisons enregistrées à l'appareil, il n'est pas besoin de transcrire toutes les mesures prises ; il suffira, pour la première voyelle, d'indiquer la compréhensibilité la plus faible, celle sur laquelle se fait le départ de la voix ; puis, pour les autres, l'intensité la plus forte qu'on aura constatée ; enfin, pour la dernière, qui est en même temps la plus longue et la plus aiguë, deux distances d'audition, la plus restreinte et la plus considérable, dont l'ordre suffira à rendre apparente, s'il y a lieu, la forme de la modulation.

Donc le groupe *atatata*, au lieu d'être conservé tel que nous l'avons donné :

a	*ta*	*ta*	*ta*
25-30	70-45	65-70	115-105-80-45
			△

peut être réduit de la manière suivante :

a	*ta*	*ta*	*ta*
25	70	70	115-45
			△

De même la combinaison *asasasa*, au lieu d'être transcrite dans ses variations multiples :

a	*sa*	*sa*	*sa*
105-130	165-125	125-135	180-175-70-30
	▲		△

peut être résumée ainsi :

a	*sa*	*sa*	*sa*
105	165	135.	180-30
	▲		△

Ces chiffres permettent de se rendre compte que dans *atatata* la voix attaque le premier *a* en lui conférant une audibilité minima de 25^m, que l'audibilité maxima du second est de 70^m, du troisième de 70^m également, que l'effort fourni sur le dernier lui permet d'être perceptible à 115^m, puis que le son s'affaiblit de plus en plus et que, quand il s'éteint, il n'est plus entendu qu'à 45^m. De même pour *asasasa*, la voix attaque le premier *a* en lui conférant une audibilité minima de 105^m ; l'audibilité maxima du second *a* est de 165^m, celle du troisième 135^m ; l'effort fourni sur le dernier lui permet d'être perceptible à 180^m, puis le son s'affaiblit et n'est plus entendu qu'à 30^m quand il s'éteint. Si la première syllabe avait possédé une distance d'audition de 175^m, selon la progression 105-175, nous aurions conservé ces deux nombres et le signe ▲, qui affecte la seconde syllabe, aurait été reporté dans la première au-dessous du chiffre 175. Dans les deux exemples cités, la modulation est suffisamment indiquée une fois que la réduction est faite. Si l'on se reporte au grand tableau des pages précédentes, on constate que la syllabe finale est la plus intense dans chacun des groupes inscrits et qu'une progression dynamique s'établit de la première à la dernière.

Cependant cette progression peut être interrompue et la règle n'est pas sans exceptions. Dans les formations étendues, conformément à ce qui se passe pour la durée et la hauteur musicale, il tend à s'établir un mouvement ondulatoire qui frappe d'une plus forte intensité, de deux en deux,

les syllabes qui précèdent la dernière. Cette disposition n'a rien d'obligatoire et dans la série inscrite nous n'en avons constaté que sept exemples : *afafafa*, *asasasa*, *ajajaja*, *ananana*, *ararara*, puis, si l'on veut, quoiqu'une autre explication soit possible : *akaka*, *alala*. Ces groupes ne peuvent être traduits que par les schémas ▲▲▲△ et ▲▲△ au lieu des schémas ▲▲▲△ et ▲▲△ qui conviennent aux autres combinaisons. Il faut bien noter que les consonnes participent aussi aux accidents secondaires qui frappent le groupement enregistré. Nous reproduisons ici une formation *apapapa*

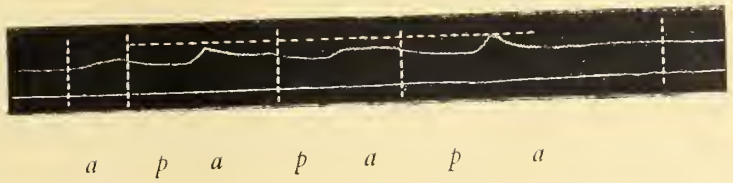


Fig. 26. — Par le sommet extrême du dernier *p* est menée une ligne horizontale pointillée, parallèle à celle que trace la plume à l'état de repos. Cette ligne pointillée passe plus près du premier *p* que du second : celui-ci est donc moins fort. Les amplitudes des voyelles montrent de même que l'énergie a été plus grande à la seconde syllabe qu'à la troisième. Dans ce cas particulier, on peut le noter encore, l'intensité est concomitante de la durée.

(fig. 26) qui n'est point celle analysée dans le précédent tableau. Nous avons mené une ligne parallèle à celle tracée par la plume à l'état d'inertie ; elle est tangente à l'explosion du dernier *p*. Or on voit nettement que la seconde consonne est plus forte que la troisième ; les amplitudes de la voyelle qui lui est jointe sont aussi plus grandes. La seconde syllabe supporte évidemment un accent d'intensité accessoire. La courbe décrite par les consonnes spirantes permet souvent de faire les mêmes constatations.

Les sept exceptions énumérées, si l'on y prend bien garde, posent en somme la question du rythme alternant ou iambique, question posée aussi à propos de la durée et de l'acuité : nous nous réservons de l'examiner en son lieu et place. Des expériences répétées prouvent que l'accent d'intensité secondaire peut n'être concomitant d'aucun accent temporel ou musical analogue, indépendamment des cas où le timbre seul confère à l'une des syllabes intérieures une audibilité plus grande. Toutefois, et sans rechercher plus amplement dans quelles conditions se manifeste le rythme alternant, la tendance signalée est combattue par un phénomène d'un autre ordre que d'autres exemples font ressortir : *abababa*, *avavava*, et même, si l'on veut, *akaka* et *alala*. Dans les deux premiers groupes, il y a eu effort sur le premier *a*, de telle sorte que, abstraction faite de la première tranche nécessairement faible, on peut dire que l'attaque de la combinaison inscrite a été particulièrement énergique ou, en d'autres termes, qu'un accent d'intensité secondaire peut frapper la première syllabe d'une combinaison inscrite [1]. Pour *akaka* dont le premier *a* possède une puissance acoustique supérieure à celle du troisième, et pour *alala*, on peut hésiter entre cette dernière interprétation et celle donnée plus haut.

*
* *

Nous procéderons comme nous l'avons déjà fait pour la durée et l'acuité. Nous nous efforcerons maintenant de définir les lois d'intensité auxquelles obéissent les termes de la langue courante, et de chercher s'ils présentent les mêmes caractères que les groupements déjà examinés.

Ici encore nous nous sommes servi de la série de mots que nous avons précédemment utilisés pour le calcul des valeurs temporelles et musicales. Ces mots sont les suivants : *ramás* (ramasse), *ramásé* (ramasser), *ãkaj* (encage), *ãkajé* (encagé), *balãs* (balance), *balãsé* (balancé), *ãpl* (ample),

1. Peut-être aussi est-ce là seulement un phénomène de nature oratoire.

ãplàr (ampleur), *ãplifyé* (amplifié), *ãplifikasyõ* (amplification), *ba* (bat), *batáy* (bataille), *batayõ* (bataillon), *kót* (côte), *kotyé* (côtier), *kotwayé* (côtoyer), *som* (somme), *someỳ* (sommeil), *someyé* (sommeiller). Tous ont été prononcés sous les mêmes conditions de déclamation que les groupes artificiels analysés plus haut, c'est-à-dire comme des mots qui seraient incorporés à une phrase, mais qui n'en constitueraient pas la fin. Nous avons dressé ce tableau des intensités où les chiffres s'appliquent seulement aux voyelles :

	(*r*)*a*	(*m*)*á*(*s*)				
ramás	75-75	70-70-70-95-75 △				
	(*r*)*a*	(*m*)*á*	(*s*)*é*			
ramásé	45-45	70-70	85-85-85-75 △			
	ã	(*k*)*a*(*i*)				
ãkaj	30-35-15	130-135-135-75-75 △				
	ã	(*k*)*a*	(*j*)*é*			
ãkajé	25-25-20	110-110-95	130-70-70-55 △			
	(*b*)*a*	(*l*)*ã*(*s*)				
balãs	70-70-75	80-55-55-45-40 △				
	(*b*)*a*	(*l*)*ã*	(*s*)*é*			
balãsé	25-25	25-25-45	25-55-15-5 △			
	ã(*pl*)					
ãpl	25-30-30-30-35-20 △					
	ã	(*pl*)*à*(*r*)				
ãplàr	15-40-55-15	75-40-20-20-20 △				
	ã	(*pl*)*i*	(*f*)*y*	*é*		
ãplifé	5-15	50-50	85	100-110-45 △		
	ã	(*pl*)*i*	(*f*)*i*	(*k*)*a*	(*s*)*y*	*õ*
ãplifikasyõ	10-35	105-115 ▲	105	170-55 △	45	110-100-55-20

ba	(*b*)*a*					
	170-155-30-20 △					
batáy	(*b*)*a*	(*t*)*á*	*y*			
	20-20	155-115-75-25-10 △	10-10-10			
batayõ	(*b*)*a*	(*t*)*a*	*y*	*õ*		
	35	150-185	115	190-30-20-20 △		
kót	(*k*)*ó*(*t*)					
	230-180-170-80-50 △					
kótyé	(*k*)*ó*	(*t*)*y*	*é*			
	85-100-100	45-70	105-55-30 △			
kótwayé	(*k*)*ó*	(*t*)*w*	*a*	*y*	*é*	
	75-75	50	75-75	60-100	115-130-40-20 △	
som	(*s*)*o*(*m*)					
	215-150-120 △					
someý	(*s*)*o*	(*m*)*é*	*y*			
	110-120	180-140-75-15 △	5			
someyé	*s*(*o*)	(*m*)*e*	*y*	*é*		
	145-125 ▲	75-75	60	175-165-165-90 △		

Toutes les règles que nous avons établies se trouvent vérifiées. Il n'y a pas d'intensité absolue frappant certaines syllabes ; celles qui reçoivent le signe △ ne sont fortes que par rapport à celles dont elles sont précédées, et l'énergie maxima n'est point proportionnelle à la longueur du mot. On notera que la période initiale de faiblesse n'est guère manifeste, à s'en tenir aux chiffres donnés, quand le mot commence par une consonne. Il faut en conclure que l'effort le moins grand est fourni au début de cette consonne. Dans le mot *som* : 120^{m} est seulement l'audibilité de la dernière tranche de l'*o* ; il faut comprendre que la voix s'affaiblit de plus en plus sur l'*m* terminale, par un mouvement inverse de celui qu'elle a accompli sur l'*s*.

Cependant, si l'on veut étudier le rapport des syllabes entre elles, il n'est point nécessaire de reproduire toutes les mesures prises. Comme pour les combinaisons factices, il suffit d'indiquer pour la première voyelle la compréhensibilité la plus faible, celle sur laquelle s'opère le départ de la voix ; puis, pour les autres, l'intensité la plus forte qu'on aura constatée, bref de procéder aux réductions dont nous avons donné l'exemple. Ainsi le mot *ãplifyé*, au lieu d'être conservé dans sa transcription première :

ã	*pli*	*fyé*
5-15	50-50	85 100-110-45
		△

peut se restreindre aux chiffres suivants :

ã	*pli*	*fyé*
5	50	85 110-45
		△

De même le mot *kótwayé*, au lieu d'être reproduit dans ses variations multiples :

kó	*twa*	*yé*
75-75	50 75-75	60-100 115-130-40-20
		△

peut être résumé comme ci-dessous :

kó	*twa*	*yé*
75	50 75	100 130-20
		△

Ces mesures permettent de reconnaître que dans *ãplifyé* la voix attaque la première syllabe en lui conférant une audibilité minima de 5^m, que l'audibilité maxima de la seconde est de 50^m, que l'effort fourni dans la troisième permet au *y* et à l'*é* d'être perceptibles le premier à 50^m, le second à 110^m et que cette dernière voyelle, au moment où elle s'éteint, n'est plus entendue qu'à 45^m. Même observation pour *kótwayé* : l'audibilité maxima de la première syllabe est de 75^m (l'audibilité minima, non mesurée, devant être attribuée au début du *k* où la pression musculaire a dû être plus faible); l'audibilité maxima de la seconde syllabe est également de 75^m sur l'*a*, tandis que le *w* atteint seulement 50^m ; l'effort fourni sur la syllabe finale permet au *y* et à l'*é* d'être perceptibles le premier à 100^m, le second à 130^m, et cette dernière voyelle, au moment où le son s'éteint, n'est plus entendue qu'à 20^m. Dans les deux exemples cités, la modulation est suffisamment indiquée une fois que la réduction des nombres est faite. Dans le mot *someyé*, au contraire, nous conserverons seulement le premier chiffre qui indique à la fois la place et la valeur de l'accent secondaire et nous transcrirons :

so	*me*	*ye*
145	75	60 175-90
▲		△

L'observation la plus importante est cependant celle-ci : les mots, considérés au point de vue des rapports syllabiques, sont l'équivalent exact des formations factices analogues ; *ba* est semblable à *a* (△), *ramás* à *ata* (▲△), *kótwayé* à *atata* (▲▲△), *someyé* à *alala* etc. Ainsi la syllabe la plus intense est en règle générale la dernière du mot, du moins dans une prononciation non emphatique et quand il n'y a pas fin de phrase. Notre

enquête confirme l'opinion des grammairiens, opinion selon laquelle la dernière syllabe d'un mot français est toujours dynamique : c'est elle que l'on désigne communément sous le nom de *tonique*. Nous ajouterons qu'elle l'est seulement selon la loi de relativité que nous avons exposée.

Il y a cependant dans le précédent tableau une exception pour le mot *ãplifikasyõ*, dont l'intensité syllabique est la suivante :

ã	*pli*	*fi*	*ka*	*syõ*
10	115	105	170	45 110-20
	▲		△	

Ici, c'est la pénultième qui porte l'accent. Ce phénomène pourtant ne nous est pas inconnu et nous en possédons la clef. Voici quelles ont été les amplitudes : pour *a* on trouve B = 12, N = 1 ; pour *y* B = 3, N = 2 ; pour *õ* B = 7, N = 23, soit au total *a* = 13, *y* = 5, *õ* = 30. L'intensité brute se rencontre bien à sa place normale, mais l'intensité potentielle ou psychologique n'est pas la même : l'air a passé davantage par le nez que par la bouche, donc *a* possède une puissance acoustique plus considérable que celle de *õ*, selon les indications que nous avions fournies dans notre premier chapitre.

ramásœ	(*r*)*a*	(*m*)*á*	(*s*)*œ*
	60-80	120-115-110-100 △	60-35
ãkajœ	*ã*	(*k*)*a*	(*j*)*œ*
	20-45-55	165-130-105-95-80 △	55-25
balãsœ	(*b*)*a*	(*l*)*ã*	(*s*)*œ*
	50-50	75-80-110-100-95 △	40-30
ãplœ	*ã*	(*pl*)*œ*	
	25-75-90-85-80 △	55-15	
kótœ	(*k*)*ó*	(*t*)*œ*	
	180-160-130-125 △	65-20	
somœ	(*s*)*o*	(*m*)*œ*	
	120-165-115 △	25	

Mais la règle formulée ci-dessus touchant la place de la tonique est seulement valable si la finale du mot est masculine. Lorsque la terminaison au contraire est féminine (consonne + *e* muet), c'est la pénultième qui est généralement accentuée. C'est sur elle que s'opère l'effort principal. Le phénomène est absolument semblable à celui que nous avons constaté pour la durée et l'acuité. En effet, pour les mots qui figurent dans notre précédent tableau, toutes les fois que l'*e* muet a été prononcé, nous nous trouvons en présence d'un schéma ▲△▲ ou △△▲ (cf. ci-contre).

Partout on constate sur l'*e* muet une dépression de l'intensité : en règle générale et presque absolue [1], il ne peut supporter l'accent de force.

De plus, la règle des toniques trouve seulement son application s'il y a suspension, mais non plus s'il y a terminaison du sens. Tout mot prononcé dans des conditions de déclamation différentes, c'est-à-dire considéré comme fin de phrase, se comporte autrement. La distance maxima d'audibilité ne coïncide plus alors avec l'accent de durée, mais, comme le temps marqué musical, remonte d'une ou deux syllabes. En même

1. Dans les vers enregistrés, j'ai rencontré quelques cas où l'*e* muet est affecté d'un accent d'intensité. C'est là un fait excessivement rare.

temps qu'il y a chute mélodique, il y a perte acoustique. Les deux phénomènes obéissent aux mêmes lois sans cependant se recouvrir exactement l'un l'autre, l'accent musical pouvant tomber sur l'antépénultième et l'accent d'intensité sur la pénultième, ou inversement, comme dans une voyelle isolée la tranche qui reçoit le plus grand effort peut ne pas être celle qui est en même temps la plus aiguë. Dans le cas qui nous occupe, il y a pourtant le plus souvent concordance.

	S. I	S. II	S. III	S. IV	S. V
aba	185 △	160-25			
ababa	330 △	265	245-30		
abababa	115 ▲	80	110 △	80-25	
afa	265 △	155-10			
afafa	240	245 △	155-30		
ãfafafa	25-80	80	230 △	215-60	
balãsé	130 △	110	95-15		
ãplifikasyõ	5-15	60	80	170 △	60 165-5
batáy	140 △	115-95-20			
batayõ	35	175 △	85 150-20		
kótwayé	65	50 160 △	110 125-20		
someyé	60	70 △	15 60-5		

Voici donc (cf. ci-contre) un petit nombre de groupes artificiels et de mots articulés comme s'ils constituaient une fin de sens. La distribution des intensités, on pourra le constater, est celle que nous venons de définir. Nous donnons seulement les chiffres qui rendent apparente la courbe de la modulation.

On peut lire (S, I = première syllabe, S. II = seconde syllabe etc...) que pour le groupe *abababa*, la puissance acoustique de la syllabe initiale est de 115^m, qu'elle tombe à 80^m sur la seconde syllabe, remonte à 110^m sur la troisième, descend à 80^m sur la quatrième dont l'audibilité n'est plus que de 25^m au moment où la voix s'éteint. Au début de la combinaison inscrite, il y a un accent secondaire, cette fois plus intense que le temps marqué principal qui affecte la troisième syllabe. Cet accident accessoire ne se rencontre pas dans le mot *ãplifikasyõ* : nous avons vu qu'il n'était pas indispensable. Pour le mot *balãsé*, au contraire, le processus est quelque peu différent ; l'audibilité maxima se rencontre à l'initiale et l'affaiblissement se fait par degrés jusqu'à la fin de la dernière syllabe. Le précédent tableau montre en outre que, si la fin de sens se manifeste par un déplacement de la tonique, la voix en mourant ne produit pas une force constante, que l'on considère soit l'intensité maxima, soit l'intensité minima de la syllabe terminale.

Si la finale du mot ou du groupe inscrit est féminine, comme dans *la discorde*, l'affaiblissement s'opère d'une façon continue, à partir de l'accent, jusqu'à la dernière vibration de l'*e* muet par lequel s'achève ce groupe. On peut donc avoir :

la	*dis*	*kor*	*dœ*
85	110 △	75-35	15-5

ou	*la*	*dis*	*kor*	*dœ*
	155	125	95-50	20-5
	△			

Une autre expérience a fourni ces chiffres :

la	*dis*	*kor*	*dœ*
210	140	175-80	35-10
▲		△	

Ici l'effort principal a été sur l'initiale, et les amplitudes du tracé sont décroissantes, mais l'*i* possédant une audibilité moindre que celle de l'*o*, celui-ci est cependant entendu davantage, d'où le schéma rythmique ▲▲△▲, dans lequel nous conservons le signe △ pour la syllabe longue.

*
* *

Comme on le voit, les lois de l'intensité diffèrent de celles de la durée sous certains rapports, mais elles sont assez semblables à celles de la hauteur musicale. Tandis que l'allongement tombe toujours, dans une prononciation non emphatique, sur la syllabe finale — ou sur la pénultième, quand la dernière est un *e* muet —, l'accent dynamique affecte normalement une autre syllabe s'il y a fin de sens et par conséquent chute de la voix. Dans ce dernier cas il se comporte comme le temps marqué d'acuité, sans qu'il y ait concordance nécessaire, à cause des différences de timbre, et aussi parce que les deux phénomènes, pour des hauteurs voisines, sont indépendants l'un de l'autre.

Il nous reste cependant à savoir quels caractères présentent des mots groupés, si l'accent demeure pour chacun d'eux à sa place ordinaire et s'ils conservent ou non dans un ensemble la physionomie qu'ils ont quand on les articule isolément. Notre enquête portera donc d'abord sur des agglomérations réduites pour s'étendre ensuite à des phrases tout entières.

Nous avons encore utilisé les tracés dont nous nous sommes servi pour les chapitres parallèles où nous avons examiné les valeurs temporelles et musicales. Nous avons comparé les mots *avã* (avant), *mezõ* (maison), *lesé* (laissé), *kafé* (café), *aba* (abat), avec les locutions où ils entrent en composition : *avã gardœ* (avant-garde), *avã kurèr* (avant-coureur), *mezõ nèv* (maison neuve), *mezõ superb* (maison superbe), *dus mezõ* (douce maison), *lese pásé* (laissez-passer), *kafe kõsèr* (café concert), *aba júr* (abat-jour), puis nous avons ajouté à cette liste d'autres formations où nous avons varié la place des éléments composants : *œ̃ brav-om* (un brave homme), *œ̃ -n- om brav* (un homme brave), *œ̃ lur martó* (un lourd marteau), *œ̃ martó lur* (un marteau lourd), *lœ mãjé* (le manger), *mãje lœ* (mangez-le), *lœ bueé* (le boucher), *buee lœ* (bouchez-le). Tantôt on a soutenu la voix à la fin de ces divers mots et locutions, tantôt on a prononcé comme s'il y avait fin de phrase. Les hauteurs musicales étant ici celles qu'on a données dans les pages consacrées à l'acuité, nous reproduisons deux séries d'expériences, une pour chaque façon d'articuler, en ne fournissant que les chiffres strictement nécessaires[1]. On indique en même temps (T. R.) le type rythmique qui se dégage des audibilités.

Dans la première série il y a eu partout suspension de la voix. On remarque que dans toutes les inscriptions, dont la plus étendue il est vrai ne dépasse pas quatre syllabes, c'est la finale qui porte l'accent d'intensité, quel que soit le mot par lequel s'achève la locution enregistrée : il n'y a d'exception que pour la terminaison féminine (*avãgardœ*), conformément aux observations déjà faites, et pour les deux groupes *aba jur* et *œ̃ marto lúr*. *Kafé*, quand on l'isole dans la prononciation, a sa dernière syllabe tonique ; elle ne l'est plus dans *kafe kõsèr*, formation nouvelle où la

1. Par exception, là où la voyelle non précédée de consonne dure seulement 5es de seconde, nous avons mesuré deux amplitudes, la plus faible et la plus forte, dans la syllabe initiale.

	S. I	S. II	S. III	S. IV	T.R.	S. I	S. II	S. III	S. IV	T.R.
avã	30-80	240-20 △			▲△	40-120 △	100-25			△▲
mezõ	75	100-15 △			▲△	30-130 △	110-30			△▲
lesé	170	190-55 △			▲△	145 △	95-20			△▲
kafé	30	145-50 △			▲△	115 △	80-60			△▲
aba	60	130-25 △			▲△	20-160 △	140-35			△▲
avã gardœ	30	95	200-70 △	25	▲▲△▲	20-175 △	150	110-40	20	△▲▲▲
avã kurœr	30	120 ▲	70	160-10 △	▲▲▲△	25-40	75	100 △	85-35	▲▲△▲
mezõ nœv	65 ▲	40	110-65 △		▲▲△	110	165 △	125-95		▲△▲
mezõ superb	65	80	90	130 △	▲▲▲△	80	155 △	110	90-85	▲△▲▲
dus mezõ	60	105	175-35 △		▲▲△	125 △	105	100-15		△▲▲
lese pásé	80	80	80	90-55 △	▲▲▲△	115 ▲	75	125 △	95-25	▲▲△▲
kafe kõsèr	35	65	100	105-50 △	▲▲▲△	130 ▲	110	175 △	125-80	▲▲△▲
aba júr	25	185 △	115-60		▲△▲	170 △	150	130-65		△▲▲
œ̃ brav-om	5	95	130-145 △		▲▲△	50-60	120 △	100-55		▲△▲
œ̃-n-om brav	40	55	115-60 △		▲▲△	70-100	130 △	25		▲△▲
œ̃ lur martó	50	60	130	160-70 △	▲▲▲△	25-35	85	170 △	120-15	▲▲△▲
œ̃ marto lúr	20	55	145 △	115-55	▲▲△▲	65-100	195 △	135	70-35	▲△▲
lœ mãjé	40	85	145-10 △		▲▲△	90	210 △	155-60		▲△▲

	S. I	S. II	S. III	S. IV	T. R.	S. I	S. II	S. III	S. IV	T. R.
māje lœ	65	120	135-10 △		▲▲△	180 △	120	110-40		△▲▲
lœ bueé	50	80	130-75 △		▲▲△	45	85 △	70-15		▲△▲
buee lœ	100	150	155-15 △		▲▲△	65	150 △	120-25		▲△▲

progression dynamique, comme la progression temporelle et la progression musicale, s'établit de l'initiale à la terminaison, et il en est de même si l'on confronte les mots *mezõ, lesé* avec les composés *mezõ superb, lese pasé*. Pour les locutions *aba-júr* et *ã̈ marto lúr*, l'exception n'a d'autre cause que la différence des timbres. La somme des amplitudes est en effet celle-ci : dans *aba júr*, $a = 7$, $a = 17$, $u = 18$: dans *ã̈ marto lur*, $ã̈ = 10$ (mais $B = 2$, $N = 8$, ce qui impose une réduction et réduit l'audibilité à 20^m) $a = 11$, $o = 15$, $u = 17$: l'intensité brute n'est pas la même que l'intensité psychologique.

A considérer pourtant l'ensemble des cas analysés, la place du terme, au point de vue de l'accent, importe plus que le terme lui-même. La preuve en est faite par les combinaisons dont les éléments, sous les autres rapports tous identiques, sont différents seulement par la situation qu'ils occupent. Que la finale soit en position seconde (*kafé*) ou quatrième (*kafé kõsér*), elle est toujours intense ; *brav* porte le temps marqué dynamique dans *ã̈-n-om brav*, mais non plus dans *ã̈ brav-om*, tout simplement parce qu'il termine la première formation tandis qu'il abandonne cette place dans la seconde. Si l'on aime mieux, comme nous l'avons déjà dit ailleurs, plusieurs mots étroitement rapprochés par le sens s'unissent dans la prononciation pour former un organisme complet; ils s'ordonnent de telle façon qu'il n'y a plus qu'un mot unique dont la dernière syllabe est non seulement longue et aiguë, mais encore intense : si la finale est féminine, c'est la pénultième qui supporte à la fois les temps marqués temporels, d'acuité et de force.

Il faut ajouter que l'accent d'intensité, comme les accents de durée et de hauteur musicale, est indépendant des formes grammaticales. Nous faisons ici allusion à des mots comme *ce, le, je*, que la phonétique historique appelle atones, mais dont la prononciation peut cependant modifier le caractère. Les exemples *māje lœ, buee lœ* nous présentent une syllabe terminale *lœ* sur laquelle la voix produit obligatoirement son effort, d'ailleurs sans la moindre difficulté : la forme atone a été, par le développement de la langue, introduite dans des combinaisons où elle devient nécessairement tonique.

Pour la seconde série d'expériences il y a eu chute de la voix, par conséquent affaiblissement de l'énergie dépensée. Les mots et locutions confirment partout nos précédentes observations, à savoir que, lorsque le sens est achevé, l'accent dynamique remonte d'une ou deux syllabes, rarement plus, et cela *ad-libitum*. Donc, qu'il y ait ou non fin de mot à l'intérieur du groupe, l'intensité maxima évolue selon la règle générale. Elle peut concorder avec une terminaison intérieure marquée par la graphie, comme dans *mezõ nàv, mezõ superb, dus mezõ, ã̈-n-om brav, ã̈ brav-om* ; mais elle peut aussi se manifester ailleurs : *avã gardœ, avã kuràr, lese pásé, kafe kõsér, abajúr, ã̈ lur martó, ã̈ marto lúr, lœ māje, māje lœ, lœ bueé, buee lœ*. Si l'on aime mieux, la séparation typographique des divers éléments importe peu, puisque ces éléments disparaissent dans un ensemble et perdent leur individualité : l'agrégat est traité comme un mot unique où l'accent d'intensité tombe selon les lois ordinaires.

Les faits que nous venons de commenter ne se reproduisent cependant pas toujours avec une absolue régularité. Il y a dans la première série deux exemples qui semblent présenter quelque difficulté : ce sont les locutions : *avã kuràr* et *mezõ nàv* (▲▲▲△ et ▲▲△). Mais nous avons déjà rencontré le phénomène, et les amplitudes montrent que les accidents intérieurs ne sont point dus uniquement à une différence de timbres. Ces

exemples peuvent être rapprochés des formations factices *alala, afafa* etc..., dans lesquelles nous avions constaté la présence d'un accent secondaire apparaissant d'une manière sporadique de deux en deux syllabes. Ou bien pour *avã kurèr* il faudrait admettre une autre explication, supposer que la fusion des deux mots composants n'a pas été complète et qu'il subsiste comme un souvenir de l'accentuation qui les affecterait normalement si chacun d'eux avait été isolé dans la prononciation. Cette dernière interprétation toutefois ne serait pas possible s'il fallait rendre compte dans la seconde série du type rythmique constaté pour *lese pásé* et *kafe kõsèr* (▲▲△▲) : il y a là un temps marqué binaire causé soit par le besoin de cadence, soit par une attaque naturellement forte comme celle que nous avons notée dans le groupe *avava*.

Enfin nous remarquerons une fois de plus que l'intensité n'est pas indissoluble de la hauteur musicale : *lese pásé* présente sur la seconde syllabe un accent d'acuité accessoire, tandis que la progression dynamique s'établit de l'initiale à la finale sans accident intérieur. Il en est de même pour *œ̃ marto lúr* où la concordance n'existe pas. Inversement les accents secondaires d'intensité dans *avã kurèr, mezõ nèv* (première série), dans *lese pásé* et *kafe kõsèr* (seconde série) ne coexistent pas avec une élévation plus grande de la voix.

Autre question : les groupes rythmiques peuvent-ils s'étendre d'une façon illimitée, avec un accroissement de force qui s'établirait de la première à la dernière syllabe, ou bien au contraire, comme pour la durée et la hauteur musicale, certaines coupes ne scindent-elles pas le texte en des endroits qu'on peut déterminer ? Ainsi que nous l'avons fait précédemment, nous distinguerons entre les diverses expressions du langage, entre le ton rapide de la conversation courante et le ton soutenu du discours solennel. Tout caractère emphatique est absent, sauf une exception, des expériences dont le détail va suivre.

Nous commencerons par le débit le plus vulgaire, et nous rappellerons quelles sont les courtes phrases enregistrées. Les voici : *lœ strapõtẽ e til besé* (le strapontin est-il baissé), *il krœva la pó d(œ) sõ tãbúr* (il creva la peau de son tambour), *il trõpa tut(œ) le-z-esperãs* (il trompa toutes les espérances), *il eksplwata lõtã le min(œ)* (il exploita longtemps les mines), *il grẽsa de dã vẽ fwa* (il grinça des dents vingt fois). Nous donnons la même série d'exemples que pour la hauteur musicale : pour chacun de ces exemples la prononciation a été intentionnellement rapide et familière. Les chiffres sont ceux-ci :

I	*Lœ*	*stra*	*põ*	*tẽ*	*e*	*til*	*be*	*sé*
	10	10	45	45	5	5	50	70-20
				▲				△
II	*Il*	*krœ*	*va*	*la*	*pó*	*tsõ*	*tã*	*búr*
	10	55	55	55	75	75	25	65-50
						▲		△
III	*Il*	*trõ*	*pa*	*tut*	*le*	*zes*	*pe*	*rãs*
	30	35	35	35	35	35	135	60-25
							△	
IV	*I*	*lek*	*splwa*	*ta*	*lõ*	*tã*	*le*	*min*
	70	145	95 155	70	40	45	90	55-20
			▲				△	
V	*Il*	*grẽ*	*sa*	*de*	*dã*	*vẽ*	*fwa*	
	15	20	30	50	50	50	75 160-70	
							△	

Ce court tableau nous apporte toute une série de faits intéressants. Il va de soi que dans un débit monotone la modulation est extrêmement simple et que les nuances en sont exclues. Sauf à la troisième syllabe du quatrième exemple où l'accident d'intensité est de nature emphatique (malgré la volonté du sujet); sauf encore la quatrième syllabe du premier exemple où il y a eu manifestement effort secondaire en l'absence de

tout accident d'acuité et de durée, les audibilités se comportent en somme comme les valeurs temporelles et musicales, avec des progressions très étendues. Une seule fois cependant (V) l'accroissement des distances de compréhensibilité s'opère sans arrêt de la première à la dernière syllabe de la phrase. Ailleurs le mouvement se trouve interrompu (II), ou bien la finale porte moins loin que la pénultième (III et IV). La cause en est dans des différences de timbres ou dans la constitution intime de la voyelle nasale. C'est ainsi que dans le mot *esperãs* nous trouvons ces amplitudes que nous transcrivons dans l'ordre où elles apparaissent : *e* = B 2, N 5 ; *e* = B 5, N 7 ; *ã* = B 3, N 16 et B 2, N 8, ou, la somme une fois faite : *e* = 7, *e* = 12, *ã* = 19 et 10. On voit que l'intensité brute affecte bien la dernière syllabe, mais une réduction doit être opérée pour *ã* puisque le souffle a passé surtout par le nez. Il n'y a donc pas concordance entre l'audibilité et le travail effectué. Pour les raisons qu'on vient de signaler, les progressions étendues sont plus rares s'il s'agit de l'intensité psychologique que s'il s'agit au contraire de la durée et de la hauteur musicale.

Examinons maintenant les caractères du débit solennel. Ces quelques phrases, déjà analysées sous d'autres rapports, ont été prononcées sur un ton soutenu : *œ̃-n-om bõ e ẽtelijã* (un homme bon et intelligent), *œ̃-n-om bõ e rœmarkablœmã-t-ẽtelijã* (un homme bon et remarquablement intelligent), *œ̃-n-avoka ẽkapablœ* (un avocat incapable), *œ̃-n-avoka ẽkapablœ dœ pledé* (un avocat incapable de plaider), *œ̃-n-avoka ẽkapablœ dœ pledé-r-un moves kóz* (un avocat incapable de plaider une mauvaise cause), *œ̃ lur martó byẽ-n-ãmãɛé* (un lourd marteau bien emmanché), *œ̃ lur martó byẽ-n-ãmãɛé sœ truvè dã sa mẽ* (un lourd marteau bien emmanché se trouvait dans sa main). La série examinée est celle que l'on trouvera dans les chapitres parallèles consacrés à la durée et à la hauteur musicale. On rappelle qu'il y a désaccord entre l'expression donnée à ces phrases et le sens qu'elles possèdent. Prononcées comme il convient, elles se rapprocheraient des courtes propositions précédemment commentées. Nous rencontrons les chiffres ci-dessous :

I	*Œ̃*	*nom*	*bõ*	*e*	*ẽ*	*te*	*li*	*jã*							
	15	75	80-45	40	95	105	110	150-10							
			Δ					Δ							
II	*Œ̃*	*nom*	*bõ*	*e*	*rœ*	*mar*	*ka*	*blœ*	*mã*	*tẽ*	*te*	*li*	*jã*		
	40	95	245-135	30	65	65	65	65	130-110	60	65	95	205-15		
			Δ						Δ				Δ		
III	*Œ̃*	*na*	*vo*	*ka*	*ẽ*	*ka*	*pa*	*blœ*							
	35-45	95	100	110	45	55	155-190	105							
				Δ			Δ								
IV	*Œ̃*	*na*	*vo*	*ka*	*ẽ*	*ka*	*pa*	*blœ*	*dœ*	*ple*	*dé*				
	45	115	125	115-135	50	115	185	125	140	150	170-55				
				Δ			Δ				Δ				
V	*Œ̃*	*na*	*vo*	*ka*	*ẽ*	*ka*	*pa*	*blœ*	*dœ*	*ple*	*dé*	*run*	*mo*	*ves*	*kóz*
	50	130	135	150-170	55	110	60-135	105	125	140	150-65	70	100	105	95-70
				Δ			Δ				Δ			Δ	
VI	*Œ̃*	*lur*	*mar*	*tó*	*byẽ*	*nã*	*mã*	*ɛé*							
	45	105	110	160-45	40 60	60	60	65-80							
				Δ				Δ							
VII	*Œ̃*	*lur*	*mar*	*tó*	*byẽ*	*nã*	*mã*	*ɛé*	*sœ*	*tru*	*vè*	*dã*	*sa*	*mẽ*	
	75	105	150	160-110	75 75	80	80	90-90	50	50	130-55	40	70	60-5	
				Δ				Δ			Δ		Δ		

Il y a eu à la fin de ces exemples (cf. p. 171-172) tantôt suspension (II, III, VI), tantôt chute de la voix (I, IV, V, VII). Dans ces derniers cas, deux fois l'accent d'intensité se sépare de l'accent d'acuité et demeure sur la dernière syllabe. Ces phénomènes sont exceptionnels, mais les amplitudes montrent que la cause n'en est pas aux différences de timbres : il y a eu évidemment attraction exercée par le temps marqué temporel. Ailleurs les chutes de phrase sont conformes à la règle. Il faut aussi noter, sur le vu du tracé, que les variations d'énergie, quand les mots ne sont plus isolés, tendent à s'effacer, assez peu sur les syllabes longues (cf. cependant VII : *ãmãeé*), mais surtout sur les syllabes brèves. De même l'unité d'émission, au lieu de s'étendre à la proposition tout entière, va seulement du début à la fin de chaque groupe rythmique, ce que nos mesures rendent visible à quelques places, et qui le serait bien davantage si nous avions donné l'audibilité de chaque vibration. Observons enfin que l'*e* muet ne supporte pas l'accent.

Mais les faits les plus remarquables sont semblables à ceux que nous a révélés l'analyse des valeurs temporelles et musicales. Dans une déclamation faite sur un ton soutenu, dès que la prononciation devient solennelle, des temps marqués dynamiques apparaissent de distance en distance, concordant avec les accents de durée et d'acuité. Tandis que dans un débit familier on se trouve en présence de progressions d'intensité très étendues, une articulation moins rapide fractionne le texte en fragments assez menus, dont chacun possède une syllabe tonique. Une diction lente a donc besoin de fréquents points d'appui sur lesquels la voix se repose et qui morcellent la succession syllabique. Partout les audibilités, comme les hauteurs musicales, recouvrent exactement les progressions temporelles, sauf les exceptions prévues pour les chutes de sens. Ainsi le dernier exemple est formé de quatre groupes distincts. La puissance acoustique de la première syllabe est de 75^m ; la seconde doit être entendue à 105^m, la troisième à 150^m, la quatrième à 160^m ; ce point culminant une fois atteint, la voix s'affaiblit et une nouvelle succession commence, aboutissant elle-même à un nouveau sommet ; un troisième membre lui succède, puis un quatrième qui précède immédiatement le terme de la modulation. Ici la voix a procédé avec un tel ordre que les différences de timbre n'entraînent aucun déplacement de l'accent. Nous verrons qu'il n'en est pas toujours ainsi, mais il faut du moins retenir que dans une prononciation soutenue, les effets, quand il n'y a pas d'emphase, sont plus réguliers que si le ton est celui du parler courant.

Le morcellement manifesté par l'analyse des tracés, étant le même que pour les durées et les acuités, appelle forcément les mêmes observations. Il n'est ni arbitraire ni purement mécanique, mais il se fonde sur les divisions logiques du texte. Pas plus qu'au point de vue temporel et au point de vue musical, on ne voit s'établir pour les intensités cette ondulation à crêtes binaires où certains veulent reconnaître le rythme essentiel de la langue française. Le sens seul décide, sauf que les sectionnements établis par la voix ne peuvent avoir une trop grande étendue. On comparera, comme on l'a déjà fait : *œ̃-n-om bõ* (article + substantif + adjectif) et *œ̃-n-avoka ẽkapablœ̃* (article + substantif + adjectif) : dans le premier cas, il n'y a qu'un groupe rythmique, mais il y en a deux dans le second, car une succession octosyllabique est trop longue pour ne pas se scinder nécessairement. Nulle part d'ailleurs la scansion ne pouvait s'établir en dépit du sens, et l'on ne saurait songer à des coupes qui rendraient le texte inintelligible. Tout au plus les phénomènes que nous allons maintenant étudier modifient-ils cette loi générale, mais ils n'apportent jamais qu'une transformation du dessin primitif, et celui-ci seul peut permettre de les expliquer.

*
* *

Nous venons de faire allusion au rôle de l'emphase dans la prononciation. Nous examinerons comment elle se décèle. Nous distinguerons les mots isolés et ceux qui font partie d'une phrase.

Les mots isolés sur lesquels a porté notre analyse sont déjà connus : *krœvé* (crever), *trõpé* (tromper), *grẽsé* (grincer), *strapõté* (strapontin), *eksplwaté* (exploiter). Nous savons que, au cas où la voix se suspend, les trois premiers répondent au type ▲△ et les deux derniers au type ▲▲△, mais qu'ils deviennent respectivement △▲ et ▲△▲ ou △▲▲ si l'on veut donner l'impression d'une fin réelle. Telle est du moins leur constitution normale.

Nous avons vu que dans une prononciation emphatique l'accent temporel se déplace et qu'il affecte alors une syllabe non finale. Nos expériences prouvent que l'intensité, pas plus que la hauteur musicale, n'est liée indissolublement aux modifications de la durée. Ou bien la durée seule quitte sa place ordinaire, ou bien elle entraîne avec elle soit la hauteur musicale, soit l'intensité, ou bien celles-ci se séparent l'une de l'autre sans cependant coexister l'une ou l'autre avec la longue. On peut cependant noter que l'accident de temps s'accompagne généralement d'un accident dynamique, de telle sorte que pour deux exemples particulièrement intéressants on trouve :

stra	*pô*	*tẽ*
240-120	160	80-40
Δ		

et :

stra	*pô*	*tẽ*
235-220	180	170-40
Δ		

Les durées se répartissent selon le schéma ⏑̆ ⏑ — dans les deux inscriptions, les hauteurs musicales selon le schéma • • ○ dans la première et ● • ○ dans la seconde avec acuité dominante sur la syllabe initiale de celle-ci. L'attraction dont il s'agit est surtout sensible s'il y a chute de la voix, car alors, dans les mots trisyllabiques ou quadrisyllabiques dont l'initiale accroît sa valeur temporelle sous l'effort oratoire, l'accent d'intensité se fixe rarement sur la pénultième, mais remonte généralement de façon à coexister avec la longue emphatique.

On comparera, quant au dynamisme, la prononciation normale conclusive avec celle dont nous étudions ici les manifestations (cf. tableau).

	SANS EMPHASE			AVEC EMPHASE		
	S. I	S. II	S. III	S. I	S. II	S. III
strapôtẽ	130	140 Δ	20	320 Δ	175	150-30
krœvé	205 Δ	165-125		200 Δ	155-30	
eksplwaté	70	80 170 Δ	65-55	30	120-185 Δ	180-15
trõpé	85	140-85 Δ		135	175-30 Δ	
grẽsé	105 Δ	100-20		155 Δ	120-30	

Pour le mot *trõpé* les audibilités ne rendent pas compte du travail effectué. Les amplitudes ont été plus fortes sur la première syllabe que sur la seconde, mais, comme l'air a surtout passé par le nez, une réduction a été nécessaire. Sauf cette exception, le schéma rythmique concorde avec celui que fournissent les hauteurs musicales (cf. p. 174). Dans le mot *strapôtẽ* et dans les autres exemples, le fait que le temps marqué dynamique tombe sur une syllabe affectée d'un allongement cosonantique permet d'ailleurs de conclure à un phénomène oratoire. L'effort produit, à ne considérer que les chiffres d'audibilité, peut être, il est vrai, difficilement constaté, car les groupes présentent l'aspect courant des fins de phrase, mais il laisse cependant des traces certaines. Nous pouvons en effet noter, en prenant pour point de départ les intensités minima dans les deux prononciations, que l'effort, quand il y a articulation emphatique, est beaucoup plus considérable sur la syllabe accentuée. On peut en conclure que l'accroissement de durée qui frappe dans *strapôtẽ*, *krœvé*, *trõpé*, *grẽsé*, la première partie du mot, et dans *eksplwaté* la seconde, a pour résultat, en faisant attendre la voyelle, de lui conférer une énergie plus forte.

Certes le déplacement oratoire, pas plus au point de vue de l'acuité qu'à celui de l'intensité, n'est conditionné par la présence nécessaire d'une consonne, au contraire ce qui se passe pour la durée, et c'est à une emphase involontaire qu'il nous faut attribuer la place de l'accent dans le groupe *ètœ* que nous avons réservé au début de ce chapitre. Il n'en est pas moins certain que la consonne, là où elle existe, joue un rôle considé-

rable. Plus l'occlusion ou plus la constriction sont énergiques, et elles le sont en raison du temps employé — nous rappelons ce que nous avons dit des consonnes doubles —, plus la sortie du souffle s'opère brusquement, et par conséquent plus la voyelle se trouve projetée avec violence. Elle regagne donc en force ce qu'elle perd en durée. Nous reproduisons une inscription emphatique du mot *grêsé* où l'*r* a pris une valeur considérable. La grande amplitude des vibrations très aiguës de la voyelle *ẽ* (fig. 27) en est la conséquence. Si au contraire on veut malgré l'emphase produire une impression de douceur, la voix use d'un autre procédé : la consonne dans sa première partie est très énergique, mais elle devient plus molle au moment de l'explosion et la voyelle demeure normale. On en jugera par un autre tracé, celui du mot *diŋ* (digne). Les vibrations de la consonne initiale sont très fortes au début, puis elles s'affaiblissent de telle façon que la voyelle reste modérée : l'audibilité maxima de celle-

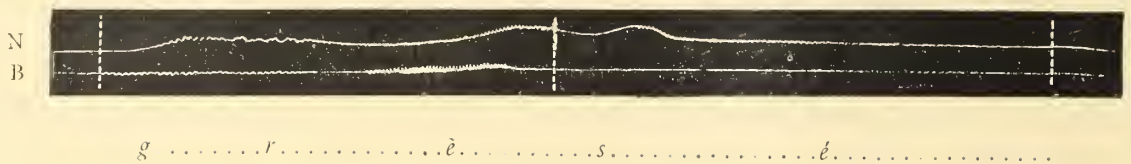


FIG. 27. — Le mot *grincer* dans une prononciation oratoire.

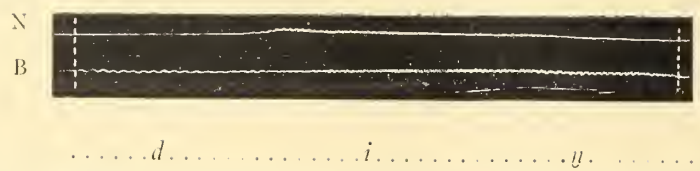


FIG. 28. — Le mot *dign(e)*. La durée relativement considérable du *d* est l'indice d'un effort emphatique, sans que toutefois cette consonne l'emporte sur la voyelle suivante. Mais l'explosion est douce, réduite à un minimum de force, et, bien avant l'apparition de l'*i*, les vibrations laryngiennes sensibles à la ligne du nez, très intenses à leur début, se sont affaiblies. Le tracé est significatif.

ci est seulement de 120^{m} ; elle aurait pu atteindre 205^{m} si l'effort maximum avait été fourni (fig. 28). Ce fait explique que dans le vers le déplacement oratoire de la durée n'entraîne pas toujours un déplacement concomitant de l'intensité.

Si nous passons maintenant à des propositions entières, il nous suffira de reproduire les deux courtes phrases que nous avons déjà analysées précédemment. Ce sont celles-ci : *ã̈-n-avoka ẽkapablœ dœ pledé-r-un moves kóz* (un avocat incapabe de plaider une mauvaise cause), et *ã̈ lur martó byẽ-n-ãmãeé sœ truvè dã sa mẽ* (un lourd marteau bien emmanché se trouvait dans sa main). Nous transcrirons les durées et les acuités en y ajoutant les audibilités.

| | | |

ɑ̃	*lur*	*mar*	*tó*	*byẽ*	*nã*	*mã*	*ee*	*sœ*	*tru*	*vè*	*dã*	*sa*	*mẽ*
9	29	20	47	24	18	25	51	15	35	29	18	18	38
◡	◡̲	◡	—	◡̲	◡	◡	—	◡	—	◡̲	◡	◡	—
320 340 380 360	360 360 340	360-400	320 340 380	340 360	360 360	400-460	340	360 380	360 320	320 380	360	340	280-220
●		○	●			○		○		○			
90	95	100	155-120	140	80	80	100-135	95	105	50	75	70	45-5
		△	▲			△		△		△			

La finale de la seconde phrase présente une disposition connue. Dans la première phrase, la terminaison comporte un accent secondaire indépendant de tout phénomène analogue de durée ou de hauteur musicale, mais la dernière syllabe, qui est longue, a retenu le temps marqué dynamique : l'explosion forte du *k* y a été pour beaucoup. Ailleurs, l'accent d'intensité coïncide soit avec l'accent temporel, soit avec l'accent d'acuité, soit avec tous les deux. Parfois aussi il s'en sépare, mais seulement quand il constitue un accident accessoire : cette dernière condition n'est d'ailleurs pas indispensable. Les deux phrases transcrites prouvent du moins que, si les mêmes lois sont valables pour les trois caractères du discours, en fait il n'y a pas dépendance absolue et nécessaire de l'un à l'autre. Les durées laissent le plus souvent subsister le dessin original du rythme, tandis que les accents musicaux et dynamiques se déplacent avec une facilité plus grande. On se rend ainsi compte des modifications que peuvent produire l'emphase ou la passion dans les diverses parties d'un texte déclamé, et dès maintenant nous pouvons passer au vers.

Notre enquête préliminaire est en effet terminée. Nous nous sommes élevé graduellement des faits les plus élémentaires aux faits les plus complexes. Partie de sons et de groupements simples, nous avons examiné des phrases prononcées selon des expressions différentes. Nous avons montré que l'intensité reconnue par les grammairiens et les philologues est bien une propriété certaine de la langue française. Il nous faut désormais rechercher comment elle anime et fait vivre les créations des poètes.

IX

LE RYTHME D'INTENSITÉ

Tous les théoriciens, quand ils ne fondent pas le rythme de l'alexandrin sur le retour constant, vers par vers, d'un même nombre de syllabes toutes semblables entre elles, sont d'accord pour en faire remonter la cause à l'accent dynamique. Les exceptions sont rares : j'ai cité MM. Wulf et Rudmose Brown dont l'effort est de mettre en relief l'importance exclusive de la quantité, puis Brunetière qui ne reconnaît dans la cadence de la poésie que des phénomènes d'acuité. J'ai dit par contre que l'opinion générale tient pour l'intensité ; quelques-uns, comme le P. Sacchi et l'abbé Scoppa, Becq de Fouquières et Guyau, Sully Prudhomme et M. Saran, lui adjoignent comme concomitants accessoires la durée ou la hauteur musicale, quelquefois ces deux caractères ensemble ; d'autres, et ce sont les plus nombreux, ne veulent connaître qu'elle.

De plus, les démonstrations faites par tous ces métriciens prouvent, à n'en pas douter, que le dynamisme est la base même de leur système. Peu importe qu'ils prononcent à certains moments les mots d'acuité et de valeur temporelle. Il semble qu'il n'y ait là qu'une précaution oratoire, l'idée signalée l'étant une fois pour toutes, afin tout simplement de prévenir les risques d'une erreur d'ailleurs peu probable. Quand Becq de Fouquières en effet a prononcé que le rythme est produit « par l'adjonction de la quantité à l'intensité », il ne songe plus qu'à cette dernière qualité de l'accent, et les autres théoriciens font comme lui.

Nous savons comment s'est formée la conception dont il s'agit. Elle est relativement récente, mais sa jeunesse est largement compensée par son universalité. Timidement exprimée au XVIIIe siècle, elle a singulièrement gagné en ampleur et en précision au cours du XIXe siècle. Les études philologiques y ont grandement contribué. Pour rendre compte de la formation des langues romanes, on fut obligé d'attirer l'attention sur la syllabe privilégiée du mot latin, de montrer qu'elle avait ce caractère en dépit de sa qualité de brève ou de longue. Par conséquent, du même coup, la notion de quantité se trouvait écartée et l'on vit essentiellement dans l'accent l'effort de la voix, l'ictus par lequel elle fait ressortir une syllabe plus que les voisines : « Il se peut, dit M. Bourciez [1], qu'à l'époque classique l'accent latin ait eu un caractère musical, qu'il ait été un accent de hauteur. Ce qui est certain, c'est qu'à l'époque impériale il était devenu un accent d'intensité, purement expiratoire et d'importance considérable : c'était lui qui donnait au mot son unité et sa physionomie ; il en était l'âme, suivant l'expression du grammairien Diomède (*Est accentus velut anima vocis*). »

De plus, on découvrit en latin vulgaire toute une versification de constitution particulière, non plus semblable à celle de Virgile, mais syllabique et rimée, où le poète disposait les accents à des places fixes. C'est d'après ce système que sont écrits un grand nombre de poèmes liturgiques, les proses en particulier. Mais ces proses étaient chantées de telle façon que toutes les syllabes avaient à l'intérieur du vers une valeur

1 Bourciez, *Phonétique française*, p. 5.

temporelle sensiblement égale, et que le temps marqué coïncidait souvent avec un abaissement de la voix, comme on pouvait s'en rendre compte par la note musicale placée au-dessus du texte. Comment donc pouvait-on dans la déclamation respecter et faire sentir le rythme voulu par le poète ? Par l'intensité et par l'intensité seule, dirent les critiques, et les traités s'efforcèrent de le démontrer.

On voit ainsi à quelles suggestions ont obéi les théoriciens du vers français, comment l'idée qu'ils ont défendue devait s'imposer à eux, comment enfin ils furent amenés à négliger la quantité et la hauteur musicale pour s'attacher exclusivement à l'accentuation dynamique. Comme eux, nous avons reconnu l'existence d'un rythme d'intensité, mais il est inséparable des accents de durée et d'acuité, et il n'y a pas de vers où il apparaisse sans se faire accompagner de ces derniers phénomènes. Nous en donnerons dès maintenant la définition, basée sur notre enquête expérimentale. *Le rythme dynamique*, dirons-nous, *est essentiellement constitué par une succession de membres métriques dont chacun se compose, à l'exception du pied monosyllabique, d'une ou plusieurs syllabes faibles en progression croissante, auxquelles succède une syllabe tonique forte. Celle-ci à son tour peut se faire suivre d'une syllabe faible formée d'une ou plusieurs consonnes et d'un* e *muet. Lorsqu'il y a terminaison de sens, le dernier membre métrique de la phrase présente une progression d'intensité décroissante, la syllabe forte pouvant occuper la première syllabe du groupe.*

Nous nous proposons donc, dans ce chapitre, de déterminer le rôle de l'intensité dans le vers, comme nous avons déterminé celui de la durée et de l'acuité, et selon le même plan. On remarquera, au cours des développements qu'on va lire, que les durées, les acuités et les intensités, du moins dans une déclamation non emphatique, se distribuent généralement de façon semblable, sauf quelques différences que notre exposition fera ressortir. Cependant nous distinguerons entre l'intensité-travail ou intensité brute, et l'intensité psychologique ou potentielle.

Nous commencerons par la première. Dans notre série de vers isolés, quatre alexandrins, ceux qui sont numérotés de XXII à XXV, ont été inscrits pour l'étude spéciale qui nous occupe, chaque sujet, avant de s'approcher de l'appareil, ayant été invité à marquer très fortement l'accent. Cette précaution nous permet de mesurer convenablement, par le seul calcul des amplitudes, l'énergie dépensée. Dans tous les tracés l'effort a été si considérable que l'amplitude de la tonique, quelle qu'en soit la hauteur musicale, est plus grande que celle des syllabes voisines. Les exemples sont de ceux auxquels on peut se fier, et il ne se présente ici aucune des difficultés que nous avons signalées dans les pages où nous avons discuté notre méthode. On remarquera que cette déclamation très accentuée confère une importante valeur temporelle aux longues, que les syllabes aiguës n'ont subi aucun déplacement oratoire. C'est donc le rythme à l'état le plus pur, et si l'on peut dire, le plus brutal. Nous transcrivons deux de ces alexandrins; dans chacun d'eux la troisième ligne de chiffres indique la somme des amplitudes des lignes du nez et de la bouche.

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.

Rœ	*me*	*te*	*vu*	*mœ*	*syé*	*du*	*na*	*lar*	*mœ*	*si*	*có*	*dœ*
13	17	18	55	17	43	11	14	40	16	16	62	13
◡	◡	◡	— ↑ 16	◡	— ↑ 63	◡	◡	—	◡	◡	—	◡
320 400	480 620	640	600 660-320	400 520	600-320	360 480	520 600	540 620 620	540 540	560	580-320	300 280
			○		○			○			○	
17	19	25	45-10	32	43-10	19	28	37	26	30	47-12	15
			△		△			△			△	

(XXIV, K 2°.)

Tu	*Pa*	*rí*	*pur*	*Ɛi*	*mèn*	*a*	*le*	*zyǽ*	*dœ*	*Ro*	*dri*	*gœ*
19	27	45	21	22	62	16	18	57	17	17	50	20
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡	◡	—	◡
300	360	340 400-360	340 360	400	360 440-360 360	340	360 360	300 400 420-380	340 380	340 400	380 380 440-260	260 240
		○			○			○			○	
9	13	22-7	6	10	19-9	8	14	12 19 10	14	16	22-8	7
		△			△			△			△	

(XXII, G 2°.)

Mais il se rencontre dans nos tracés de nombreux vers qui présentent des caractères semblables. Nous en citerons seulement deux :

Porte, porte chez lui cette mâle assurance...
Dis, ne le crois-tu pas, sur nous, tout en dormant...

Pòr	*tœ*	*pòr*	*tœ*	*ɛe*	*lẅí*	*se*	*t(œ)*	*mál*	*a*	*su*	*rã*	*sœ*
34	18	37	16	22	45	22		39	7	27	47	16
—	◡	—	◡	◡	—	◡		—	◡	◡	—	◡
600 420	320	620-720 440	440	500	520 420 520-380	400		340 440 360	340	380	360 400-280	280
○		○			○			○			○	
20	15	29 12	16	17	20 22 15	13		17	13	15	19-15	12
△		△			△			△			△	

(*Cin.*, I, 7 C.)

Dí	*nœ*	*lœ*	*krwa*	*tu*	*pá*	*sur*	*nu*	*tu*	*tã*	*dor*	*mã*
68	14	13	38	18	43	37	52	46	26	31	64
—	◡	◡	◡	◡	— 28	◡	—	—	◡	◡	— 63
200 280-360	240 240	280 300	280 300 320	200	320	280 280	280 340	340	320	280 320 320	280 280-340
○			●		○		○	○			○
11-9	9	10	10	9	12	11	17	15	10	10	21-15
△		▲			△		△	△			△

(*Hern.*, 5 A.)

Dans ces quatre alexandrins les accents temporels, musicaux et dynamiques, coïncident rigoureusement. Au point de vue de l'intensité, comme sous le rapport de la durée et de l'acuité, certaines syllabes s'effacent, d'autres sont mises en relief, et cette succession de dépressions et de saillies établit un rythme. Notons aussi qu'un mot, parmi ceux qu'on nomme généralement accentués, peut se combiner avec un mot ou un groupe de mots, de telle sorte qu'un seul membre métrique résulte de cette agrégation. Nous avons constaté qu'il en était ainsi temporellement et musicalement ; les phénomènes d'intensité sont soumis à la même règle. Dans le premier vers cité, nous rencontrons en effet l'impératif *remettez* dont la finale, s'il est isolé, est régulièrement tenue pour tonique. Or, il s'associe dynamiquement avec le pronom *vous*. Celui-ci porte seul le temps marqué du groupe tout entier. Même observation pour les premiers mots du second alexandrin : *tout Paris* ; *tout* est apte à être frappé d'un accent de force, *Paris* également, mais, les deux mots étant joints, il n'y a plus qu'un seul groupement dont les deux premières syllabes sont faibles tandis que la troisième présente des amplitudes plus grandes.

Les éléments du vers s'unissent donc selon des affinités que nous aurons à définir, mais dès maintenant nous pouvons établir que le groupe métrique, du moment qu'il se forme, devient au point de vue de l'intensité une unité parfaite et enlève leur individualité aux parties composantes, quelles qu'elles soient, sauf les exceptions que nous indiquerons plus loin. L'opinion de Becq de Fouquières, déjà réfutée par nous lorsque nous avons traité de la durée et de la hauteur musicale, ne se justifie pas davantage sous le rapport dynamique. Il n'y a pas lieu en effet d'admettre une différence entre l'accent tonique et l'accent rythmique, puisque les vers que nous venons de transcrire démontrent l'inopportunité d'une telle distinction : tout accent rythmique est tonique et fait en règle générale disparaître à son profit les temps forts dont les mots seraient affectés si on les articulait isolément.

Toutefois l'intensité brute ne doit point nous retenir, et les résultats obtenus, pour tous les vers analysés par nous, doivent être corrigés selon les indications fournies par le timbre et la hauteur musicale : il est nécessaire de réduire les amplitudes en distances d'audition, selon la méthode exposée, afin de connaître sous quel aspect tel alexandrin déclamé peut frapper l'oreille de l'auditeur. L'effort est avant tout subjectif. Toute la question est de savoir si cet effort modifie le phonème conformément aux intentions du sujet parlant, ou, en d'autres termes, si l'accent *voulu* est bien un accent *objectif* et *réel*. Autre chose sera encore de découvrir, et nous le rechercherons dans un chapitre spécial, si l'accent objectif est véritablement perçu, dans quelles conditions il doit se manifester pour produire tout son effet.

Or, l'accent voulu n'est pas toujours l'accent objectif, et la compréhensibilité de la voyelle ne s'accroît pas toujours en raison de l'énergie déployée. Prononcés avec une très grande force, des *u*, des *u* et des *i* seront entendus beaucoup moins loin que des *a* et des *o* ; à force moindre, et à partir d'une distance dont rendent compte les tables de réduction, ces dernières voyelles portent davantage que les premières. Les corrections auxquelles nous avons soumis les intensités brutes mesurées par les amplitudes nous permettent de nous rendre compte de la place où apparaissent les temps marqués potentiels. Un exemple suffira pour prouver que la concordance n'est pas régulière. Nous transcrirons l'un des vers précédemment cités (XXIV K 2°) en indiquant la distance d'audibilité des voyelles dont l'arc de vibration nous est connu :

Rœ	*me*	*te*	*vu*	*mœ*	*syœ́*	*du*	*na*	*lar*	*mœ*	*si*	*ɛ́ó*	*dœ*
160	225	250	140-55	220	290-60	155	295	430	225	165	480-90	95
		Δ	⁻16		Δ ⁻63			Δ			Δ	

Les observations à faire sont celles-ci : à la quatrième syllabe, la voyelle, quoique plus fortement frappée que la précédente, possède une puissance d'audition moindre ; d'autre part, entre la dixième et la onzième syllabe, la progression est détruite, l'accroissement des amplitudes de l'*i* ne se faisant pas accompagner d'une augmentation proportionnelle de la portée du son.

C'est seulement de l'intensité psychologique que nous allons maintenant nous occuper, et les chiffres que nous fournirons indiqueront uniquement, sauf avis contraire, la force acoustique des voyelles, syllabe par syllabe, exprimée en mètres : de l'intensité mécanique, nous ne dirons que ce qui est strictement nécessaire pour les besoins de notre démonstration. Il nous faut cependant retenir des exemples déjà fournis un fait important, c'est que la poésie se comporte exactement comme la prose déclamée d'un ton solennel, selon les caractères que nous avons reconnus à celle-ci dans notre précédent chapitre : les graphiques montrent en effet les mêmes relations de syllabe à syllabe dans chaque membre métrique. En outre, les expériences faites à propos du discours ordinaire nous ont fait connaître à quel signe se manifeste l'emphase. Comme pour la durée et la hauteur musicale, et en possession de la base certaine que nous fournit notre première enquête, nous pouvons par conséquent faire deux parts dans les phénomènes que nous aurons à examiner, distinguer les accidents purement oratoires de ceux que l'on doit considérer comme simples et normaux.

On ne traitera ici que de ces derniers seulement ; les autres trouveront place ailleurs. On rappelle que l'expression varie avec les divisions du vers et que des formations emphatiques peuvent en avoisiner d'autres qui ne le sont pas : les remarques que l'on présentera à propos des exemples choisis ne seront valables que pour les groupes qui dans le vers seront spécialement signalés.

*
* *

Les combinaisons de syllabes sur lesquelles se fonde le rythme dynamique doivent tout d'abord attirer notre attention. Elles ne sont pas très nombreuses et se résument dans un court catalogue. Les types que nos tracés nous ont permis de déterminer sont de tout point analogues à ceux que l'analyse des durées et des acuités nous a fait découvrir. Nous avons en effet reconnu l'existence des membres ou pieds métriques suivants :

1° Le pied d'une syllabe, formé par un groupement articulatoire dont la voyelle est forte, et qui s'isole naturellement dans la prononciation (△) :

Quoi ? sans que ni serment ni devoir vous retienne...
Puis priant Dieu sitôt que les cinq enfants dorment.

Kwa	*sã*	*kœ*	*ni*	*ser*	*mã*	*ni*	*dœ*	*vwàr*	*vu*	*rœ*	*tyèn*	*nœ*
20 50-45	60-30	85	90	120	65-35	65	115	75 55	90	90	130-75	40
△ ~ 104				△			△				△	

(*Andr.*, 9 A.)

Pëi	*pri*	*yã*	*Dyœ̃*	*si*	*tó*	*kœ*	*le*	*sẽk*[1]	*ã*	*fã*	*dor*	*m(œ)*
5 5-40	5	5	5 45	5	55	45	55	35	10	10	5-5	
△			△		△		△			△		

(*PG.*, 25 B.)

Ce pied, comme tous ceux que nous allons énumérer, peut être séparé du suivant par une pause (*Andr.*, 9 A). Il peut aussi ne pas l'être (*P.G.*, 25 B). Il est généralement constitué par une interjection, une exclamation, un impératif et se rencontre le plus souvent au début de chaque hémistiche. A d'autres places il est plus rare. Ces observations ont d'ailleurs été faites à propos de la durée et de la hauteur musicale.

2° Le pied de deux syllabes, dont la première est faible et la seconde forte, et qu'on peut appeler iambe d'intensité (▲△) :

Je sais ce que l'honneur, après un tel outrage...
Et dès le premier mot ma langue embarrassée...

Jœ	*sé*	*sœ*	*kœ*	*lo*	*nàr*	*a*	*prè*	*zœ̃*	*tel*	*u*	*trà*	*j(œ)*
135	**160**	40	150	160	210	75	120	150	185	85	60	
	△				△				△			

(*Cid*, 5 C.)

E	*dè*	*lœ*	*prœ*	*mye*	*mó*	*ma*	*lãg*	*ã*	*ba*	*ra*	*se*	*(œ)*
165-155	100	185	220	105 145	280	**70**	**160-150**	15	75	75	130-20	
△ ~ 21			▲		△		△				△	

(*Bér.*, 30 J.)

Ce pied, à toutes les places, est très fréquent.

1. Les amplitudes de *ẽ* sont plus considérables que celles de *e*, mais le souffle a surtout passé par le nez, d'où une réduction nécessaire.

3° Le pied de trois syllabes dont les deux premières sont faibles et la troisième forte, et qu'on peut appeler anapeste d'intensité (▲▲△). Il est aussi commun que le précédent.

Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang...
De servir, serviteurs qui pillez la maison.

Ki	*ma*	*ja*	*dis*	*ku*	*té*	*tã*	*dœ*	*pèn*	*e*	*dœ*	*sã*
60	75	75	105	95	100	**95**	**95**	**100**	**40**	**135**	**140-45**
			△		△			△			△

(*Cin.*, II, 4 C.)

Dœ	*ser*	*vír*	*ser*	*vi*	*tèr*	*ki*	*pi*	*ye*	*la*	*me*	*zõ*
80	80	110-90	**55**	**75**	**95-90**	**40**	**40**	**35 75**	65	55	15-1
		△			△			△	△		

(*R.B.*, 3 R.)

4° Le pied de quatre syllabes dont les trois premières sont faibles et la quatrième forte (▲▲▲△). C'est l'équivalent du péon, tel que nous l'avons déterminé dans l'ordre des durées.

Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés.
Un autre était chargé de l'empire du monde.

Ẽ	*si*	*kœ*	*la*	*ver*	*tú*	*lœ*	*krím*	*a*	*se*	*dœ*	*gre*
15-50	130-115	**65**	**110**	**145**	**185-140-35**	115	150-75	**70**	**105**	**115**	**175-20**
	△				△		△				△

(XXIII, G 1°.)

Œ̃	*nó*	*tre*	*te*	*ear*	*jé*	*dœ*	*lã*	*pí r(œ)*	*du*	*mõ*	*dœ*
140	220	**60**	**60**	**60**	**75**	70	70	120	80	40-130	45
	△				△			△		△	

(*Bér.*, 11 α.)

5° Le pied de cinq syllabes dont les quatre premières sont faibles et la cinquième forte (▲▲▲▲△). Il est infiniment plus rare que les précédents.

N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit...
Ah ! qui n'oublierait tout à cette voix céleste ?

Nè	*kœ*	*dœ*	*se*	*bo*	*té*	*dõ*	*le*	*kla*	*te*	*blu*	*í*
130	**120**	**120**	**125**	**155**	**155-90**	15	80	130-70	80	120	90-90
△					△			△		△	

(*Cin.*, II, 7 C.)

Á	*ki*	*mu*	*bli*	*re*	*tú*	*ta*	*se t(œ)*	*vwa*	*se*	*lès t(œ)*
85-45-85	**50**	**65**	**100**	**140**	**150-60**	90	90	120 170	165	160-155
△					△			△	△	

(*Hern.*, 15 R.)

6° Le pied de six syllabes dont les cinq premières sont faibles et la sixième forte (▲▲▲▲▲△). Je n'en ai qu'un seul exemple :

Quand une main si chère eut essuyé mes larmes.

Kã	*tu n(œ)*	*mẽ*	*si*	*ɛ̃ér*	*u*	*te*	*su*	*ye*	*me*	*lar m(œ)*
30	30	45	30	60	**45**	**45**	**45**	**45 45**	**45**	**70**
		△		△						△

(*Cid*, 18 α.)

Ainsi se clôt ce premier catalogue. On pourrait concevoir, comme pour la durée et l'acuité, un pied de sept syllabes et un autre de huit. Il n'est pas impossible qu'ils ne puissent se manifester dans une déclamation rapide et peu expressive, mais on doit considérer qu'ils sont toujours dans le vers un phénomène d'une exceptionnelle rareté. En tout cas, les alexandrins inscrits ne les laissent jamais apercevoir à l'état pur.

Mais les membres métriques de cinq et six syllabes sont eux-mêmes, toujours à l'état pur, beaucoup moins fréquents que les groupes temporels et musicaux correspondants. Les causes en sont particulières à la nature de l'intensité psychologique. L'observation montre que, sur une longue étendue, la voix ne sait pas ménager son effort de manière à produire une succession régulière de syllabes. Au delà du péon, toutes les formations tendent à se diviser, non pas seulement par la création de points d'appui secondaires — et nous traiterons plus loin de ce phénomène —, mais simplement par le jeu des timbres. Il nous suffira de transcrire et de commenter ce vers :

Et ne prévoit rien moins, dans cette obscurité...

C'est le second hémistiche qui doit attirer notre attention. J déclame très normalement et nous découvrons ces amplitudes : *dã* = 9, *se* = 9, *top* = 9, *sku* = 9, *ri* = 9, *té* = 11. Cependant l'*o*, à force égale, étant entendu plus loin que l'*e* et l'*u*, la lecture, réduction faite d'après les tables, est la suivante :

E	*nœ*	*pre*	*vwa*	*ryẽ*	*mwẽ*	*dã*	*se*	*top*	*sku*	*ri*	*té*
70	70	225-80	35 60	20 65-100	40 90-155	**55**	**65**	**70**	**55**	**75**	**125-45**
		△			△			▲			△

(*Bér.*, 36.)

A la neuvième syllabe apparaît un accident léger : il suffit à transformer le groupe qu'on s'attendrait à rencontrer. De semblables exemples sont très fréquents.

Cependant une autre série de membres métriques doit être ajoutée à la précédente. Chacune des formations précédemment déterminées peut en effet se faire suivre d'un élément faible composé d'une ou plusieurs consonnes et d'un *e* muet. Cette syllabe féminine, on le sait, est peu apte à supporter l'accent dynamique. Nous nous contenterons cependant de signaler que le fait peut se présenter et que nos tableaux généraux en contiennent quelques exemples. Voici l'un d'eux :

Immoler Troie aux Grecs, au fils d'Hector la Grèce ?

Im	*mo*	*le*	*Trwá*	*o*	*Grè*	*kœ*	*o*	*fis*	*dEk*	*tòr*	*la*	*Grè*	*sœ*
75	85	65	35 25-120	30	60-40	**85**	115	115	55	115-135	55	30-5	5
	▲		△			△ ◡ 37		▲		△	△		

(*Andr.*, 14 A.)

Dans la prononciation de certains acteurs, surtout dans celle d'une illustre comédienne, Mme Sarah Bernhardt, cette position du temps marqué est particulièrement sensible à l'oreille. Généralement cependant la syllabe féminine qui termine un groupe rythmique manifeste une dépression de la force articulatoire.

Les pieds qui constituent la nouvelle série dont il s'agit présentent la composition ci-après :

1° Forte + faible △▲. C'est le trochée d'intensité. Ce membre métrique, comme tous ceux que nous allons énumérer, peut être séparé de ceux qui l'entourent par une pause. Il peut aussi ne pas l'être et se laisse, même alors, facilement reconnaître, selon un critérium que nous exposerons. On notera cette combinaison trochaïque dans les deux vers suivants :

Porte, porte chez lui cette mâle assurance...
Donc vous n'avez ici pas d'autres intérêts...

Pòr	*tœ*	*pòr*	*tœ*	*ee*	*lwí*	*se t(œ)*	*mál*	*a*	*su*	*rã*	*sœ*
195	**125**	305-115	130	180	125 160-135	120	180	95	95	225-115	80
△		△		△			△			△	

(*Cin.*, I, 7 C.)

Dõ	*kœ*	*vu*	*na*	*ve*	*zi*	*sí*	*pa*	*dó*	*trœ*	*zẽ*	*te*	*rè*
125	**75**	30	85	170	100	165-80	35	160	35	35	40	65-65
△	‿ 43			▲		△		△				△

(*R.B.*, 6 R.)

2° Faible + forte + faible ▲△▲ :

Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés.
Ou quelque flûte au loin !... Car la musique est douce...

Ẽ	*si*	*kœ*	*la*	*ver*	*tú*	*lœ*	*krí*	*mœ*	*a*	*se*	*dœ*	*gre*
50-130	40-45	90	90	100	120-105	**115**	**120-100**	**65**	35	65	115	150-155
△					△ ‿ 69		△	‿ 15				△

(XXIII, H 2°.)

U	*kel*	*kœ*	*flút*	*o*	*lwẽ*	*Kar*	*la*	*mu*	*zik*	*e*	*du*	*sœ*
35	50	90	90	80	85 90-25	30	30	30	50	**40**	**45**	**35**
			△		△ ‿ 52				△		△	

(*Hern.*, 28 E.)

3° Deux faibles + forte + faible ▲▲△▲ :

Il se ramène en soi, n'ayant plus où se prendre...
Comme si votre roi n'était plus qu'un fantôme...

Il	*sœ*	*ra*	*mèn*	*à*	*swa*	*na*	*yã*	*plú*	*zu*	*sœ*	*prã*	*drœ*
50	95	105	140	90	60 130	130	75	145	**95**	**130**	**245-225**	**10**
			△		△ ‿ 41	▲		△			△	

(*Cin.*, II, 13 C.)

Ko	*m(œ)*	*si*	*vo*	*trœ*	*rwa*	*ne*	*te*	*plú*	*kæ̃*	*fã*	*tó*	*mœ*
30		95	100	135	40 25	90	90	100	**50**	**55**	**90-55**	**20**
				△				△			△	

(*R. B.*, 20 E.)

4° Trois faibles + forte + faible ▲▲▲△▲ :

Pour plaire à votre épouse, il vous faudrait peut-être...
Et Jeannie en pleurant l'appelle; et leurs pensées...

Pur	*plèr*	*a*	*vo*	*tre*	*pu*	*zœ*	*il*	*vu*	*fo*	*drè*	*pœ*	*tè*	*trœ*
95	115-40	**25**	**30**	**40**	**90-10**	**25**	5	100	145	155	135	150-115	95
	△				△	~36				▲		△	

(*Andr.*, 16 A.)

E	*Ja*	*ni*	*à*	*plœ*	*rã*	*la*	*pèl*	*e*	*lœr*	*pã*	*se*	*œ*	
40	35	90	5	55	30	20	30-5	**5**	**10**	**30**	**75-50**	**35**	
		△		△			△ ~52				△		

(*P.G.*, 42 J.)

5° Quatre faibles + forte + faible ▲▲▲▲△▲ :

Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close.
Les flots le long du bord glissent, vertes couleuvres.

I	*le*	*nüi*	*La*	*ka*	*ba*	*ne*	*pó*	*vrœ*	*me*	*byẽ*	*klô*	*z(œ)*
110	80	20 5	**30**	**40**	**50**	**90**	**145-85**	**60**	115	5 60	105	
△		~71					△	~10	▲		△	

(*P.G.*, 1 E.)

Le	*flô*	*lœ*	*lõ*	*du*	*bòr*	*gli*	*sœ*	*ver*	*tœ*	*ku*	*lœ̀*	*vrœ*
45	125-135	**65**	**65**	**95**	**105**	**140**	**60**	30	30	90	50-20	20
	△					△				△		

(*P. G.*, 38 B.)

Les graphiques ne présentent aucun exemple, à l'état pur, de membres métriques plus étendus.

Jusqu'ici les groupements d'intensité que nous avons classés sont rigoureusement semblables aux divisions temporelles et musicales du vers. La correspondance est encore exacte au point de vue de la fréquence, les pieds les moins complexes étant ceux qui se rencontrent le plus souvent. Cependant l'intensité se sépare de la durée, mais se comporte comme l'acuité, dans toute une série de formations rythmiques que l'analyse des tracés permet de reconnaître, sans qu'on puisse dans l'articulation découvrir la moindre emphase. Il y a donc lieu de constater, au point de vue du dynamisme potentiel, une troisième série de combinaisons métriques.

L'enquête préliminaire à laquelle nous nous sommes livré a en effet prouvé que, quand il y a fin de phrase ou chute de sens, l'accent d'intensité

du dernier groupe rythmique, au lieu de demeurer à sa place ordinaire, remonte normalement d'une ou plusieurs syllabes. C'est là une loi générale de la prononciation française, et le vers, pas plus que la prose, ne saurait s'y soustraire. Plusieurs cas peuvent donc se présenter.

1° La syllabe qui termine la phrase est masculine et le temps marqué tombe sur la pénultième. Le membre métrique ainsi constitué est de tout point semblable à l'un de ceux qui figurent dans notre seconde série, sauf que la finale faible ne comporte pas d'*e* muet. Ce vers où se clôt un sens :

Livrait à l'univers le reste de mes jours,

est identique par ses deux dernières syllabes à cet autre sur lequel le sens se suspend :

De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne...

On trouve en effet ces chiffres :

Li	*vrè*	*ta*	*lu*	*ni*	*vèr*	*lœ*	*rès*	*tœ*	*dœ*	*me*	*iur*
100	80	20	135	100	65-40	10	25-10	5	**20**	**80**	**55-2**
△			△				△			△	

(*Bér.*, 21 C.)

Dœ	*kwa*	*kã*	*ta*	*fa*	*vèr*	*no*	*tra*	*mur*	*mã*	*trœ*	*tyè*	*nœ*
60	5 210-60	55	40	40	55	40	60	70	**50**	**65**	**55 80-75**	**30**
	△	▲			△			△			△	

(*Cid*, 25 J.)

2° La syllabe qui termine la phrase est féminine et l'accent tombe sur l'antépénultième, c'est-à-dire sur la syllabe qui précède immédiatement celle que les grammairiens nomment tonique. Le groupe rythmique ainsi constitué n'a plus rien de commun avec ceux que nous avons rencontrés, puisque deux faibles succèdent à la forte. Celle-ci peut d'ailleurs être la première du groupe ou se faire précéder d'articulations moins énergiques :

Et monté sur le faîte, il aspire à descendre.
Un autre était chargé de l'empire du monde.

E	*mõ*	*té*	*sur*	*lœ*	*fèt*	*i*	*las*	*pír*	*a*	*de*	*sã*	*drœ*
110	110	165	65	180	130-190	65	105	110	**25**	**185**	**175-5**	**25**
		△			△ ↑26			△		△		

(*Cin.*, II, 14 C.)

Œ	*nó*	*tre*	*te*	*ear*	*jé*	*de*	*lã*	*pí r(œ)*	*du*	*mõ*	*dœ*
65	95-40	25	55	60	90	65	80	110	**75**	**25-10**	**10**
	△				△			△	△		

(*Bér.*, 11 C.)

3° La syllabe qui termine la phrase étant masculine ou féminine, l'accent remonte de deux ou trois syllabes avant celle que les grammairiens nomment tonique. La forte est donc suivie de plusieurs faibles sur lesquelles s'opère la descente de la voix après que le point d'énergie maxima du groupe a été atteint.

Vous vous abandonniez au crime en criminel.
Couronner tour à tour l'esclave et la princesse...

Vu	*vu*	*za*	*bã*	*do*	*nyé*	*zo*	*kri*	*mœ*	*ã*	*kri*	*mi*	*nèl*
95	75	105	120	105	75 130	145	140-65	25 48	**15**	**65**	**40**	**30**
▲			▲			△				△		

(*Andr.*, 4 A.)

Ku	*ro*	*mé*	*tu*	*ra*	*túr*	*les*	*klav*	*e*	*la*	*prẽ*	*sé*	*sœ*
100	70	70	55	55	120-50	105	45	**105**	**85**	**85**	**55-10**	**20**
△					△	△		△				

(*Andr.*, 13 A.)

En résumé les combinaisons rythmiques dues à la position des accents dynamiques dans le vers sont les suivantes :

1re SÉRIE	2e SÉRIE
△	△▲ (trochée d'intensité)
△ (iambe d'intensité)	▲△▲
▲▲△ (anapeste d'intensité)	▲▲△▲
▲▲▲△ (péon d'intensité)	▲▲▲△▲
▲▲▲▲△	▲▲▲▲△▲
▲▲▲▲▲△	

3e série. Elle résulte de la modification, dans les fins de phrase, de l'un des pieds précédents autres que △ et △▲, par suite du déplacement du temps marqué. Tout porte à croire que l'accent, quand il remonte de plus de deux syllabes, accomplit ce mouvement par suite de l'effort oratoire, que par conséquent le phénomène n'existe plus à l'état pur et que ses conditions sont complexes. On notera que les chutes de sens introduisent dans le vers français des rythmes descendants tels que le dactyle △▲▲. Nous avons vu se produire le même fait lorsque nous avons étudié les hauteurs musicales; l'analyse des durées au contraire ne nous offrait rien de semblable.

Toutes ces formations cependant ne sont point particulières à l'intensité potentielle. L'intensité brute ou intensité-travail connaît les mêmes combinaisons, et il suffira pour nous en convaincre de nous reporter aux quatre vers que nous avons transcrits au début de ce chapitre (XXIV, K 2° — XXII, G 2° — *Cin.*, I 7 C — *Hern.*, 5 A). Nous y rencontrons les pieds △ (*dí* : *Hern.*, 5) ▲△ (*mœsyœ́* : XXIV) ▲▲△ (*tu Parí* : XXII) qui figurent dans notre première catégorie. En voici d'autres qui appartiennent à la seconde : △▲ (*pòrtœ* : *Cin.*, I,7) ▲△▲ (*si eódœ* : XXIV), ▲▲ △▲ (*dœ Rodrigœ* : XXII). Il est inutile d'allonger ce catalogue en donnant de nouveaux exemples. On y retrouverait, mesurés seulement par le calcul des amplitudes, tous les membres métriques qui subsistent encore, une fois que la réduction des chiffres obtenus a été opérée d'après les indications des acuités et des timbres. D'autres alexandrins feraient également apparaître le traitement spécial des fins de phrase.

Nous nous contenterons de signaler ce cas :

Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur.

Ki	*re*	*yon*	*a*	*tra*	*vèr*	*sœ*	*kre*	*pus*	*ku*	*lop*	*skur*
8	8	9 11	8	8	10	**7**	**17**	**11**	**9**	**7**	**7**
		△			△		△				

(*P.G.*, 3 E.)

Ici, l'idée étant achevée, la voix s'affaiblit de plus en plus jusqu'au moment où elle s'éteint, et le groupe rythmique, qui devrait être s'il y avait

suspension de sens ▲▲▲▲▲△, devient ▲△▲▲▲▲. Le dernier hémistiche du vers rentre dans la troisième catégorie des pieds ci-dessus déterminés. L'intensité potentielle y est d'ailleurs identique à l'intensité brute.

Sans nous attarder davantage au dynamisme mesuré uniquement par l'arc de vibration, revenons à nos chiffres habituels. La troisième série ci-dessus déterminée appelle quelques observations. On constate, par l'examen des tracés, que l'abaissement de la voix, lorsqu'il y a conclusion, s'opère dans le vers selon les mêmes conditions que dans la prose. Ou bien en effet la ligne mélodique s'affaisse aussitôt après le dernier accent et dans un mouvement continu :

La nature à demi veille amoureusement.

La	*na*	*túr*	*a*	*dœ*	*mi*	*vèy*	*a*	*mu*	*ré*	*zœ*	*mã*
30	70	125	40	95	40	30 25	**30**	**40**	**50**	**45**	**5-2**
		△		△					△		

(*Hern.*, 6 A.)

Ou bien la syllabe féminine qui termine le groupe rythmique peut être plus forte que la précédente :

Tout s'est éteint, flambeaux et musique de fête.

Tu	*se*	*te*	*tẽ*	*flã*	*bó*	*ze*	*mu*	*zi k(œ)*	*dœ*	*fè*	*tœ*
90	65	65	50-140	195	65	125	75	105	90	40-25	**80**
▲			△ 32	△		▲		△	△		

(*Hern.*, 4 R.)

De ces combinaisons la première est de beaucoup la plus fréquente, et ces deux exemples montrent que, quand il y a chute de sens, le dernier accent est moins énergique que le pénultième. Le cas contraire se présente cependant, mais rarement. Il suffira de cet échantillon :

De côte, et Fernambouc, et les montagnes bleues !

D(œ) kót	*e*	*Fer*	*nã*	*buk*	*e*	*le*	*mõ*	*ta ŋ(œ)*	*blœ̃ (œ)*
200-35	65	80	120	**140-70**	20	130	**180**	55	40-30
△				△			△		

(*R. B.*, 17 R.)

Toutefois les expressions elles-mêmes de « conclusion » et de « fin de phrase », dont nous nous sommes servi, doivent être expliquées. Il en est de l'intensité comme de la hauteur musicale. Il ne s'agit pas simplement des terminaisons qui sont dans la graphie indiquées par des points : il s'agit aussi de celles qui résultent de la signification accordée par les divers sujets aux fractions de la phrase. Les interprétations ne sont point toujours les mêmes et les divergences sont souvent très considérables. Tels considèrent que le sens est achevé où d'autres aperçoivent seulement une suspension. On le remarque dans le morceau de *Ruy Blas* enregistré par nous. Dans ce premier passage :

Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur.
L'Espagne et sa vertu, l'Espagne et sa grandeur,
Tout s'en va.....

(*R. B.*, 10-12.)

E et R déclament d'une façon différente. Pour E la phrase, malgré le point, n'est pas terminée avec le mot *pudeur*, le vers suivant expliquant

l'indignation du personnage qui parle. Pour R au contraire il y a là deux mouvements bien distincts comportant chacun une conclusion. Un peu plus loin, dans le même monologue, se rencontrent ces alexandrins :

Médina, fou d'amour, emplit Naples d'esclandres,
Vaudémont vend Milan, Legañez perd les Flandres. (*R.B.*, 28-29.)

A la fin du premier vers E et R considèrent que le sens est complet, et pour tous les deux l'accent remonte quoiqu'il y ait seulement une virgule dans le texte.

Il en est de même pour les membres de phrases exclamatifs et pour les propositions incises qui s'isolent parfaitement dans l'ensemble syntaxique de la période :

Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie . . .

Á	*Ro*	*dri*	*gœ*	*i*	*le*	*vrè*	*kwa*	*kœ*	*tõ*	*ne n(œ)*	*mí (œ)*
105-155	**115**	**90-70**	**25**	**90**	**100**	**75-40**	60 75	70	90	90	120-85
△	△		↶36		△	↶43	△				△

(*Cid*, 1 J.)

Les deux sujets C et J sont ici d'accord.

Un grand nombre d'autres passages provoqueraient les mêmes constatations. C'est cependant au point de vue des énumérations que la question acquiert toute son importance, car elles se réduisent souvent à de courts fragments que nulle forte ponctuation n'isole l'un de l'autre. Les observations à faire sont les mêmes pour l'intensité que pour la hauteur musicale. On reconnaîtra, par les exemples que nous allons transcrire, que le traitement des différents termes peut varier dans certaines limites. Les graphiques montrent que l'on opte entre les alternatives suivantes :

1° On peut considérer chacun des membres de l'énumération comme formant un tout nettement délimité, indépendant du contexte. La voix alors ne se suspend pas à la fin de chacun de ces groupes, et l'accent dynamique tombe sur la voyelle pénultième ou antépénultième, au moins sur l'antépénultième si la finale est féminine.

Regarde. Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait.

œ	*Rœ*	*gar*	*dœ*	*Plus*	*dœ*	*fé*	*plu*	*dœ*	*brüí*	*Tu*	*sœ*	*tè*
20	**55**	40	50	**85**	80	80-65	**110**	65	60 60	**70**	55	10-5
	△		▲ ↶36	△		↶22	△			△		

(*Hern.*, 9 E.)

2° On peut au contraire considérer chacun des membres de l'énumération comme constituant un sens imparfait, comme étant intimement lié au reste de la phrase. Alors le temps marqué tombe sur la finale de chaque groupe, quand celle-ci n'est pas féminine. Le dernier terme lui-même ne reçoit l'accentuation normale des fins de phrase que s'il semble clore réellement un développement, sinon il se comporte comme ceux dont il est précédé :

Pour l'ombre du feu roi, pour son fils, pour sa veuve,
Pour tous les siens, ma haine est encor toute neuve.

Pur	*lõ*	*brœ*	*du*	*fé*	*rwa*	*pur*	*sõ*	*fis*	*pur*	*sa*	*vè*	*vœ*
180	350-110	175	140	240	120 **300**-60	40	130	**200**-75	30	95	**165**-65	30
	△				△ ↶13			△ ↶37			△	

Pur	*tu*	*le*	*syẽ*	*ma*	*èn*	*e*	*tã*	*kòr*	*tu*	*t(œ)*	*nœ̀*	*vœ*
55	180	275	**400**-95	75	255-70	100	75	75	85		150-75	30
			△		△	▲					△	

(*Enj.*, III 1°.)

3° Toutefois le traitement peut être mixte : on accorde aux premiers termes de l'énumération la valeur de formations indépendantes, mais la voix se suspend sur le membre pénultième ou même un peu avant pour ne s'abaisser que sur le dernier, qui marque la conclusion. Cet artifice suffit à donner à la phrase une cohésion apparente et à établir après coup une unité qui menaçait de s'effondrer. C'est la façon de procéder la plus courante.

Le lieu mobile, obscur, capricieux, changeant...

Lœ	*lyœ́*	*mo*	*bi*	*lœ*	*op*	*skúr*	*ka*	*pri*	*si*	*(œ́)*	*ɛã*	*jã*
100	100 120	**140**	70	80	**125**	95	60	75	65	**95**-50	**50**	20
		△		↰38	△					△	△	

(*P.G.*, 31 E.)

4° Beaucoup plus souvent que dans les combinaisons musicales on constate le mélange des suspensions et des chutes de sens, sans que la voix s'élève sur le membre qui précède la conclusion. La cause peut en être uniquement aux différences de timbres; le phénomène se constate cependant lorsque les intensités brute et potentielle concordent. C'est le cas de l'exemple suivant dont je transcris seulement les chiffres d'audibilité :

Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernambouc, et les montagnes bleues.

Lœ	*Ru*	*si*	*yõ*	*Or*	*muz*	*Go*	*a*	*sẽ*	*mi*	*l(œ)*	*lyœ́*	*(œ)*
165	125	125	35 **320**-40	**130**	120-75	**175**	20-15	165	145		120	145
▲			△ ↰42	△		△	↰39	▲				

D(œ)	*kót*	*e*	*Fer*	*nã*	*buk*	*e*	*le*	*mõ*	*ta*	*y(œ)*	*blœ́*	*(œ)*
200-35		65	80	120	**140**-70	20	130	**180**	55		40-30	
△					△			△				

(*R. B.*, 15-16 R.)

C'est ici la plus entière confusion. L'accent dynamique, pour marquer les relations de sens, ne se plie pas régulièrement aux mêmes nécessités logiques que le temps marqué d'acuité : c'est à celui-ci qu'il faut toujours se reporter, car seul il est décisif.

Les fins de phrases rendent enfin nécessaire une dernière remarque. Il nous faut justifier, de même que nous l'avons fait précédemment, nos notations.

Il n'y a pas la moindre difficulté dans cet alexandrin :

Que la fin d'un amour qu'elle a trop mérité.

Kœ	*la*	*fẽ*	*dœ̃*	*na*	*múr*	*ke*	*la*	*tró*	*me*	*ri*	*té*
25	20	30-45	30	75	110-20	40	40	105-65	25	80	35-20
▲		△			△			△		△	

(*Bér.*, 37 C.)

La conclusion y est nettement indiquée par le groupe rythmique terminal qui répond au schéma ▲△▲. Ce groupe est nettement distinct de celui qui le précède, et les deux syllabes fortes de l'hémistiche, la pénultième et la dernière, sont séparées l'une de l'autre par une faible. Mais la scansion n'est pas aussi facile si le membre métrique de conclusion est △▲ ou △▲▲ ou △▲▲▲, en un mot, si les deux accents d'intensité, le pénultième et le dernier, sont en contact, comme dans le cas suivant :

Mon trouble se dissipe et ma raison revient.

Mõ	*trú*	*blœ*	*sœ*	*di*	*sip*	*e*	*ma*	*re*	*zõ*	*rœ*	*vyẽ*
30	155	140	170	145	175-140	125	130	280	325-145	170	45 25-5
	△		▲		△ ~38				△	△	

(*Cin.*, I 2 C.)

On pourrait se refuser à adopter la division proposée par nous, et considérer que les six dernières syllabes de cet alexandrin forment dynamiquement un seul groupe rythmique dont l'antépénultième serait le sommet. Nous sommes cependant d'un autre avis, et les raisons que nous invoquons, outre l'analogie de l'avant-dernier exemple, sont celles que nous avons présentées à propos de la hauteur musicale.

En effet, l'on ne songerait nullement à combattre notre scansion s'il y avait suspension et non chute de sens, et cela prouve avec la dernière évidence que le groupe en question n'est point incapable de supporter un temps marqué. Mais, toutes choses restant égales par ailleurs, la séparation des groupes rythmiques telle que nous l'adoptons se trouve confirmée par la position éventuelle des silences. Une citation permettra de le montrer :

Une femme à genoux prie, et songe, et pâlit.

U	*nœ*	*fam*	*a*	*jœ*	*nu*	*pri*	*yœ*	*e*	*sõj*	*e*	*pá*	*li*
15	70	70	40	70	70	85	65	85	100-110	60	30	5
		△				△	~14		△ ~8	△		

(*PG.*, 12 E.)

Personne ne contestera que la fin du vers ne soit constituée par un dactyle △▲▲. L'oreille la plus prévenue le nierait-elle si la pause de 8es qui intervient entre les deux derniers pieds n'existait pas ? C'est cependant la seule différence qui existe entre cet exemple et celui précédemment transcrit. Faut-il accorder à ces deux alexandrins, en leur terminaison, un traitement différent ?

D'ailleurs cette juxtaposition des temps marqués n'est point particulière aux fins de phrase. On la constate encore quand deux monosyllabes se succèdent immédiatement ou quand un monosyllabe fait suite à un pied plus étendu dont le dernier élément est mis en relief par la voix. Or les principes de notation que nous avons exposés sont d'une application universelle et les accents en contact sont indépendants l'un de l'autre toutes les fois que le second est de moindre valeur que le premier. Enfin l'ultime raison, à elle seule suffisante, sera celle-ci : il faut considérer les syllabes longues qui terminent les pieds comme des barrières rythmiques dont la présence empêche la confusion des temps marqués dynamiques. Du moment que la finale du mot *rezõ*, dans l'avant-dernier vers cité, subit un allongement, de ce fait les deux derniers membres métriques demeurent distincts et les intensités évoluent dans les limites fixées par les valeurs temporelles.

*
* *

Les fins de phrase sont relativement peu fréquentes et ne transforment qu'un petit nombre de groupes rythmiques. Si au contraire l'on se borne à considérer les deux premières séries déterminées par nous, il est manifeste que les durées, les acuités et les intensités se répartissent selon des successions identiques. Les accents eux-mêmes, quelle qu'en soit la nature, présentent des caractères communs que nous allons mettre en lumière.

Ni les syllabes longues, ni les syllabes aiguës n'ont de valeur fixe et constante : de même la voix ne concède jamais la même énergie aux syllabes fortes, ou bien c'est là l'effet d'un pur hasard. Il n'y a pas besoin que l'élément en relief possède telle puissance acoustique pour qu'il y ait temps marqué. Dans les exemples transcrits jusqu'ici, le moindre accent porte seulement à 10^m (*P.G.*, 25 B), le plus considérable au contraire à 480^m (XXIV, K 2°), c'est-à-dire que celui-ci est 48 fois plus important que celui-là [1]. Notons d'ailleurs que dans les conclusions la voix tend vers l'annihilation complète, tandis que dans les suspensions elle a chance de produire des audibilités d'autant plus grandes qu'elle se maintient davantage dans les tons du médium. Il faut de plus remarquer que les variations dynamique se succèdent dans de très courts intervalles de temps. L'*ó* du mot *eodœ* (XXIV, K 2°), qui dure 47^{cs}, après avoir atteint 480^m de distance auditive, tombe rapidement à 90^m. Pour le sujet G, il passe de 255^m à 15^m. On relèvera d'une façon analogue le brusque changement qui se manifeste dans le dernier membre de cet alexandrin :

Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde...

Sœ	*pu*	*vwàr*	*su*	*v(œ) rē*	*kœ*	*jé*	*sur*	*tu*	*l(œ) uõ*	*dœ*
115	70	70 70	75	120	95	95	**20**	**120**	**210-85**	**10**
Δ				Δ		Δ			Δ	

(*Cid*, II, 2 C.)

Entre l'initiale faible et la tonique il y a différence de 1 à 10.

L'accent d'intensité est donc, comme les accents de durée et d'acuité, susceptible de gradations infinies. Il se détermine d'ailleurs comme eux et il résulte du sommet constitué par une syllabe quelconque du vers, comparée avec celles qui l'entourent. Il frappe régulièrement l'élément final de la mesure métrique, sauf quand celle-ci possède une terminaison féminine ou qu'il y a fin de phrase. En règle générale, il coïncide avec les divisions du sens, et le rythme qu'il engendre est normalement *ascendant*, exception faite pour les groupes dits de conclusion, ou pour ceux que l'effort oratoire transforme, selon des modifications assez fréquentes qui feront l'objet d'une discussion particulière. De même que les divers membres du vers n'ont pas de durée ni d'acuité spécifiques, de même ils n'ont pas non plus d'intensité fixe : telle valeur dynamique qui dans un pied est atone recevra dans un autre le signe de la tonique Δ : tout dépend des syllabes avoisinantes, où, si l'on aime mieux et en d'autres termes, le temps marqué est toujours d'une énergie relative.

Voici en effet deux alexandrins :

Car enfin, n'attends pas de mon affection...
De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne...

1. Sauf naturellement, comme nous l'avons fait remarquer, que l'air a été plus ou moins parfaitement recueilli, selon les sujets, par l'embouchure qui conduit le souffle aux tambours inscripteurs.

Ka	*rã*	*fè*	*na*	*tã*	*pá*	*d(œ)*	*mõ*	*na*	*fek*	*si*	*ô*
20	5-45	40-50	25	75	90-60	30		45	65	40	70
		△ ʔ24			△						△

Dœ	*kwa*	*kã*	*ta*	*fa*	*vèr*	*no*	*tra*	*mur*	*mã*	*trœ*		*tyè*	*nœ*
60	5 210-60	55	40	40	55	40	60	70	50	65	55	80-75	30
	△	▲			△			△				△	

(*Cid*, 23 et 25 J.)

Ils ont été tous les deux déclamés par le même sujet, et ils sont intéressants au même titre. Dans le premier, la syllabe faible cinquième possède une audibilité plus grande que les syllabes fortes troisième et douzième. Semblablement, dans le second, la tonique de l'hémistiche porte moins loin que trois autres syllabes atones du même vers. C'est que les syllabes ont la qualité qu'on leur assigne seulement par rapport à celles dont elles sont immédiatement entourées. Il n'y a enfin nulle part identité de valeur entre les divers accents, certains au contraire l'emportent : nous chercherons ailleurs pour quels motifs ils émergent plus que les autres.

Mais l'accent d'intensité, tout comme les accents de durée et d'acuité, en raison de la nature même de la langue française, s'établit surtout par comparaison avec la syllabe dont il est suivi plutôt qu'avec celle dont il est précédé. A cause des variations rapides de la distance auditive, nos tableaux généraux ne fournissent pas d'exemples de deux toniques consécutives d'intensité égale et nettement séparées par le sens, de telle sorte qu'elles puissent recevoir toutes les deux le signe △. Mais des cas comme ceux-ci se rencontrent assez souvent :

Lui, seul, battu des flots qui toujours se reforment...
Cette grandeur sans borne et cet illustre rang...

Lüi	*sà*	*lœ*	*ba*	*tu*	*de*	*fló*	*ki*	*tu*	*iúr*	*sœ*	*rœ*	*for*	*mœ*
5 5-70	35-25	20	5	20	95	40-75	20	50	60	45	45	55	20
△	△	ʔ92			△				△			△	

(*P.G.*, 26 B.)

Se	*tœ*	*grã*	*dèr*	*sã*	*bor*	*nœ*	*e*	*se*	*til*	*lus*	*trœ*	*rã*
75	75	75-75	100	20	135	55	65	120	120	120	80	95
			△		△	ʔ36				△		△

(*Cin.*, II, 3 C.)

Le premier vers débute par deux accents en contact dont le second est plus faible que le premier : ce fait à lui seul empêche que ces deux pieds monosyllabiques ne se confondent pour l'oreille, et d'ailleurs le texte est là, sans parler des indications fournies par la durée et l'acuité, pour imposer une telle scansion. Dans le second alexandrin, la dixième syllabe est notée de l'indice △ quoiqu'elle ait la même intensité que la huitième et la neuvième, mais la voix s'affaiblit seulement après elle ; alors seulement l'on perçoit une différence dans la succession des articulations, et la dépression subitement apparue donne un relief suffisamment net à la finale de ce troisième groupe rythmique.

Toutefois, les éléments faibles qui précèdent le temps marqué de chaque membre métrique méritent eux aussi quelques observations. Ils forment ordinairement une progression dynamique établie de voyelle à voyelle, de la première à la finale. Cette réduction opérée par l'accent sur les syllabes antécédentes n'est point sans présenter quelques exceptions, comme en fait foi le dernier exemple cité. L'égalité de force peut même s'étendre à une série assez longue :

Quand une main si chère eût essuyé mes larmes.

Kã	*tu*	*n(œ)*	*mẽ*	*si*	*eèr*	*u*	*te*	*su*	*ye*	*me*	*lar*	*m(œ)*
30	30		45	30	60	45	45	45	45 45	45	70	
			Δ		Δ						Δ	

(*Cid*, 18 a.)

Cependant un tel phénomène est relativement rare et le principe général subsiste : le rythme d'intensité est essentiellement ascendant et il est constitué par une succession de syllabes faibles terminée par une forte ; dans chaque pied ainsi composé, les atones, considérées à partir de la première, se suivent le plus souvent selon une progression continue d'énergie ; sauf les accidents dus à l'emphase, elles ne présentent jamais une force décroissante.

Ces remarques ont déjà été faites à propos de la durée et de l'acuité, et les formations rythmiques, quelle que soit leur nature, sont identiques. La cause en est que les mètres, considérés soit au point de vue temporel, soit au point de vue musical ou dynamique, sont conditionnés par la construction grammaticale du vers, de telle sorte que les temps marqués tombent sur les arêtes du sens. C'est là une règle qu'on peut dire absolue, malgré un petit nombre d'exceptions. Pour répéter une formule déjà employée, le texte détermine automatiquement la position des accents, du moins dans une déclamation simple et abstraction faite des modifications dues aux différences du timbre. Ces accents groupent certains éléments de la phrase, les dissocient de certains autres, selon l'ordre de la pensée et l'importance des parties constitutives. En effet, le hasard dans l'enchaînement des syllabes, l'arbitraire dans le choix des places où doivent tomber les crêtes d'intensité auraient pour résultat de rendre le vers inintelligible et insupportable à l'oreille. La nécessité gouverne le rythme.

Il en résulte que les observations présentées à propos de la durée et de l'acuité trouvent leur application sur le terrain de l'intensité. D'abord les alexandrins composés de monosyllabes ne se distinguent en aucune façon des autres, et la disposition typographique du texte imprimé ne saurait rendre vaines les exigences du sens. Qu'il y ait douze mots dans le vers, ou seulement quatre, on verra toujours apparaître des pieds métriques qui diviseront le texte en fragments logiquement établis. Il suffira de cet exemple :

Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume...

O	*syèl*	*o*	*vã*	*o*	*rok*	*a*	*la*	*nüi*	*ta*	*la*	*bru*	*mœ*
60	35 70	40	55-20	30	55-10	5	50	10 40	10	35	55-80	65
	Δ		Δ		Δ		Δ				Δ	

(*P.G.*, 14 B.)

Ce vers, malgré le déplacement oratoire qui affecte la huitième syllabe, est du type 2 + 2 + 2 + 3 + 3, schéma que l'on rencontrerait fréquemment dans des alexandrins non monosyllabiques. Les mots ont perdu leur individualité pour composer des groupes rythmiques semblables à ceux que nous avons signalés. Il n'y a pas le moindre embarras dans les formations constatées.

Quant à la syllabe féminine qui suit immédiatement l'accent, l'examen de l'intensité confirme ce que nous en avons dit au point de vue de la durée et de l'acuité. Contre M. Grammont, contre Lubarsch, Becq de Fouquières, Clair Tisseur et la plupart des théoriciens, nous avons montré que cette syllabe se rattache au membre métrique antécédent, et non à la mesure suivante [1]. Nous avons donc proposé les coupes suivantes :

1. On pourrait seulement discuter au cas où un pied monosyllabique suit la syllabe féminine en question. Peut-être alors y a-t-il formation d'un iambe. Rien cependant ne le prouve d'une façon certaine.

Lui dérobent — l'aspect — des peuples — furieux,

au lieu de celles-ci généralement admises :

Lui déro — bent l'aspect — des peu — ples furieux. (*Baudelaire.*)

L'analyse des audibilités aussi bien que celle du travail effectué n'autorisent pas à admettre la scansion traditionnelle, et la syllabe féminine, à l'intérieur comme à la fin du vers, est liée intimement à la tonique précédente en vertu de la loi rythmique selon laquelle le sens est le principe générateur des combinaisons métriques.

Sans doute ici encore quelques exemples paraissent donner raison aux théoriciens précités et quelquefois la progression dynamique a l'air de s'établir de forte à forte :

Et qu'on cesse d'aimer sitôt qu'on en jouit.

E	*kõ*	*sè*	*sœ*	*de*	*mé*	*si*	*tó*	*kõ*	*nã*	*ju*	*i*
80	90	95-70	**60**	130	140-90	80	180-170	105	165	115	130-5
		△			△		△		△		

(*Cin.*, II, 8 C.)

De même, si l'on se contente de mesurer les amplitudes, la quatrième est plus faible que la cinquième (*sœ* = 10, *de* = 18). Croit-on cependant que ce mot métrique *-se d'aimer* satisfasse soit l'oreille, soit l'esprit ? D'ailleurs puisque l'on est convenu de rattacher l'élément féminin de la rime à la tonique dont il est précédé, pourquoi se refuser à faire de même à l'intérieur du vers ? On ne voit pas bien la cause de deux traitements différents.

De plus, comme nous l'avons déjà fait observer, outre que le silence, quand il apparaît, ne peut jamais trouver place qu'après la muette dont il s'agit, et jamais avant elle, la progression dynamique, dans un grand nombre de cas, confirme les scansions proposées par nous. Nous transcrivons deux vers :

Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été...
Donc, vous n'avez ici pas d'autres intérêts. .

Ki	*gli*	*sœ*	*sur*	*le*	*zó*	*pa*	*rã*	*bo*	*swàr*	*dè*	*té*
25	65-20	**55**	45	55	15	10	25	55	10 5	65	50-15
	△			△				△		△	

(*Hern.*, 18 A.)

Dõ	*kœ*	*vu*	*na*	*ve*	*zi*	*si*	*pa*	*dó*	*trœ*	*zè*	*te*	*rè*
190-265	**95**	80	110	150	145	175	110	210	**135**	30	80	90-90
△				▲		△		△				△

(*RB.*, 6 E.)

Dans le premier, la troisième syllabe se rattache manifestement au premier groupe rythmique. Il en est de même de la seconde syllabe (en surnombre) dans le second alexandrin cité, tandis que la neuvième fait partie du pied pénultième. Les amplitudes brutes sont : *sœ* = 9, *sur* = 8 (l'accord est absolu); *-kœ* = 14, *vu* = 15 (ici c'est la différence des timbres seule qui produit l'effet indiqué); *-trœ* = 16, *zè* = 19 (l'effet résulte

de la constitution de la nasale)[1]. Concluons donc que dans les mesures semblables les progressions dynamiques établies de forte à forte sont uniquement l'effet du hasard et qu'il n'en faut point inférer que les droits du sens soient pour cela abolis. La syllabe féminine doit être considérée comme l'affaiblissement de la voix au terme d'un groupe rythmique qui s'achève.

D'ailleurs, au point de vue de l'intensité, elle ne constitue pas dans le rythme un élément négligeable. Si elle est prononcée, elle a, à l'intérieur du membre métrique, la même importance que les autres atones, et, comme elles, participe à la progression signalée par nous. A la finale de chaque pied, soit à la rime, soit dans le corps du vers, elle ne se révèle point comme étant de qualité spéciale : elle est seulement une atone, semblable aux autres atones. Soient ces deux exemples :

Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse...
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.

E	*til*	*jús*	*ta*	*pre*	*tu*	*kæ̃*	*kô*	*ke*	*rã*	*sa*	*bè*	*sæ*
45	75	135	60	110	105-20	55	130	65	40	55	90-65	65
		△		△	77		△				△	
E	*vu*	*næ*	*mæ*	*eer*	*eé*	*kæ*	*pur*	*vu*	*zã*	*vã*	*té*	
35	95	25	95	120	140-90	55	75	85	85	105	20-15	
	▲				△					△		

(*Andr.*, 5 et 8 A.)

Dans le premier, le sens est suspendu. dans le second, il y a conclusion ; la syllabe terminale du premier, féminine, est donc comparable à celle du second, masculine. Or, celle-ci est beaucoup plus faible que celle-là, et la finale treizième est égale ou supérieure en audibilité à six des autres syllabes de l'alexandrin qu'elle termine. Il ressort de ce fait que la faiblesse d'une articulation ne dépend point de la nature de sa voyelle, et que les timbres, quels qu'ils soient, peuvent descendre jusqu'à une énergie minime. Ce n'est point là un privilège particulier à l'*e* muet : il compte autant que les autres éléments atones du vers toutes les fois qu'il est prononcé.

Ces constatations nous permettent de revenir sur les indications données par nous dans notre précédent chapitre : nous voulons parler du mouvement ondulatoire dont nous avons sporadiquement reconnu l'existence dans les combinaisons factices du type *apapapa*. Du moment que les temps marqués d'intensité, exception faite pour les fins de phrases, les modifications dues à l'effort oratoire et quelques cas particuliers dont il sera parlé plus loin, coïncident régulièrement avec une division nette de la pensée, il en résulte que l'accentuation binaire apparaît très rarement dans le vers. Elle ne peut en effet se manifester avec fréquence que si le même groupe se répète indéfiniment sans exiger une expression particulière. Alors le sens, n'existant pas, n'impose aucun rythme logique, et la voix, cherchant des points d'appui, les crée quand elle en a besoin selon un schéma très simple, en faisant alterner les syllabes faibles et les fortes.

Par contre, lorsque les éléments du discours ont une signification particulière, les sommets dynamiques ne tombent plus sur les syllabes de façon à composer un dessin aussi peu compliqué, ils choisissent les places qu'ils occupent afin de faire coexister l'effort de la parole avec les temps principaux du vers. Comme la durée et l'acuité, l'intensité n'impose pas à l'alexandrin un dispositif rythmique préexistant au texte et se le soumettant : le rythme se modèle au contraire sur la pensée afin de la mettre en valeur, il reçoit d'elle sa forme et sa vie.

1. J'ai cité ces deux derniers cas à titre de curiosité : l'accord de l'intensité-travail et de l'intensité potentielle est de beaucoup le plus fréquent. *Bér.*, 27 C — *Bér.*, 35 J — *Hern.*, 30 R — *P.G.*, 9 E, etc.

Par conséquent, si, dans une déclamation simple, l'accent de force est uniquement conditionné par le sens — sauf les exceptions signalées et celles qui résultent du timbre, le calcul des audibilités une fois opéré —, cet accent de force peut apparaître à tous les endroits de l'alexandrin, et il se rencontre en effet toutes les fois qu'il trouve un point où il est attiré. A cet égard il n'y a en principe aucune limitation, de quelque sorte qu'elle soit, et l'on ne découvre que des fréquences plus ou moins grandes, semblables à celles que nous avons notées quand nous avons traité des valeurs temporelles et musicales. Nous énumérerons donc ces différents cas :

1° La première syllabe porte un accent.

Il peut en être ainsi du fait de l'enjambement, lorsque le rejet est d'une seule syllabe :

. . . . . j'ai déjà
Su comment votre main divine protégea
Le destin d'Atys. . . (*Enj.*, I.)

La progression rythmique, commencée à la fin du premier vers, s'achève seulement au début du second.

Mais le plus souvent le commencement du vers est indépendant de la rime antécédente, et le temps marqué, au lieu d'appartenir à un membre métrique étendu, comme dans le premier exemple, tombe sur un monosyllabe isolé ou sur l'initiale d'un trochée d'intensité.

Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond ?
Porte, porte chez lui cette mâle assurance...

Dí	*nœ*	*vu*	*dre*	*tu*	*pa*	*vwàr*	*u*	*ne*	*twal*	*o*	*fõ*
50-10	30	15	15	5	15	15-20	15	40	15 5	20	15-25
△ ⌣78	▲					△		△			△

(*Hern.*, 22 A.)

Pòr	*tœ*	*pòr*	*tœ*	*ɛe*	*lẅí*	*se t(œ)*	*mál*	*a*	*su*	*rã*	*s(œ)*
195	125	305-115	130	180	125 160-135	120	180	95	95	225-115	80
△		△		△			△			△	

(*Cin.*, I, 7 J.)

2° La seconde syllabe porte un accent.

C'est une des coupes les plus fréquentes, ainsi que les deux suivantes :

Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi...
Un autre était chargé de l'empire du monde.

Tu	*tè*	*ã*	*mo*	*fã*	*sã*	*mõ*	*tre*	*di y(œ)*	*dœ*	*mwa*
25	**185-85**	3	65	85	105-80	35	165	100-145	95	105 350-200
	△ ⌣23				△ ⌣26		△			△

(*Cid*, 27 J.)

Œ̃	*nó*	*tre*	*te*	*ɛar*	*jé*	*dœ*	*lã*	*pí r(œ)*	*du*	*mõ*	*dœ*
65	**95-40**	25	55	60	90	65	80	110	75	25-10	10
	△				△			△	△		

(*Bér.*, 11 C.)

3° La troisième syllabe porte un accent :

Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.
Mais, seigneur, en un jour, ce serait trop de joie...

Jœ	*mœ*	*dwa*	*par*	*ta*	*mòr*	*mõ*	*tre*	*di*	*ŋe*	*dœ*	*twa*
25	60	**65 115-95**	5	15	85-60	15	75	5	25	65	25-10
		△			△ ↘26		△			△	

(*Cid*, 28 J.)

Mè	*se*	*ŋœ̀r*	*ã*	*nœ̃*	*júr*	*sœ*	*sœ*	*re*	*tró*	*dœ*	*jwa* (*œ*)
190-30	45	**115-20**	3	20	120-45	70	35	75	125	100	30 115-15
△		△ ↘48			△	▲			△		△

(*Andr.*, 22 A.)

4° La quatrième syllabe porte un accent :

Ou quelque flûte au loin !... Car la musique est douce,...
Puis priant Dieu sitôt que les cinq enfants dorment.

U	*kel*	*kœ*	*flút*	*o*	*lwẽ*	*kar*	*la*	*mu*	*zik*	*e*	*du*	*sœ*
35	50	90	**90**	90	85 90-25	30	30	30	50	40	45	35
			△	△	↘52				△		△	

(*Hern.*, 28 E.)

Pẅi	*pri*	*yã*	*Dyœ́*	*si*	*tó*	*kœ̀*	*le*	*sẽk*	*ã*	*fã*	*dor*	*mœ*
80 115	75	25 105	**90 130**	20	95	30	65	65	45	25	25	5
▲			△ ↘18		△			△				

(*P. G.*, 25 E.)

5° La cinquième syllabe porte un accent.

Il est bien rare que le temps marqué coïncide à cette place avec une suspension de sens et nous n'en trouvons dans nos tableaux généraux qu'un seul exemple. Il est emprunté à Théodore de Banville et par conséquent tout moderne. Cette coupe, condamnée par les théoriciens, parce qu'elle leur paraît diminuer la valeur de l'hémistiche, est exceptionnelle dans la poésie classique, où elle apparaît çà et là dans le dialogue. Elle est plus en usage chez les poètes romantiques et chez Hugo, mais seulement lorsque la séparation des mots leur semble assez forte pour permettre la coexistence de deux accents successifs, l'un à la cinquième syllabe, l'autre à la sixième. Elle est devenue d'un emploi courant à l'époque la plus récente, chez les parnassiens et les symbolistes. D'ailleurs il arrivait à la voix de la faire sentir, même quand la volonté des auteurs exigeait qu'il en fût autrement [1].

Cependant, en dehors de la suspension de sens, d'autres causes peuvent faire apparaître un sommet d'intensité en position cinquième. Sans parler du déplacement oratoire, de la réduction d'un hiatus intérieur ou de la non prononciation d'un *e* muet, circonstances anormales quoique fréquentes, la chute de la phrase concordant avec l'hémistiche, conformément aux lois de la prononciation la plus régulière, fait constater le phé-

1. Cf. IX, G 3°, où l'accent temporel, dans un alexandrin classique, affecte la cinquième place.

nomène dont il s'agit. Le dynamisme et la hauteur musicale se comportent donc d'une manière analogue et s'écartent de la durée, car celle-ci, en opposition avec elles, n'est jamais modifiée par les conclusions. Nous citerons ces deux alexandrins ; ils répondent aux types que nous venons de définir :

Le destin d'Atys, noble et pur comme une lame...
C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume...

Lœ	*des*	*tẽ*	*da*	*tis*	*no*	*ble*	*pur*	*ko*	*nu n(œ)*	*la*	*mœ*
130	160	90	120	**200-30**	25	45	55-10	20	10	10	30
	▲			△ ·27			△	▲			

(*Enj.*, I.

Se	*la*	*mèr*	*E*	*le*	*sèl*	*E*	*dœ*	*òr*	*blã*	*de*	*ku*	*mœ*
50	30	30	35	**70**	60-35	65	80	95-35	65	95	105	55
△		·76		△	·41			△			△	

(*P.G.*, 13 E.)

6° La sixième syllabe porte un accent.

Il n'y a point de difficulté. C'est la place de la césure, l'endroit où les poètes classiques terminent nécessairement un groupe rythmique. Les exemples sont donc très nombreux :

Si quelque autre malheur m'avait ravi mon père...
Ah ! qui n'oublierait tout à cette voix céleste ?

Si	*kel*	*kó*	*trœ*	*ma*	*lèr*	*ma*	*ve*	*ra*	*vi*	*mõ*	*pè*	*rœ*
90	90	220	85	95	**140-145**	115	140	150	110	95	90-110	30
		△			△			△			△	

(*Cid*, 14 J.)

Á	*ki*	*nu*	*bli*	*re*	*tu*	*ta*	*se t(œ)*	*vwa*	*se*	*lès t(œ)*	
85-45-85	50	65	100	140	**150-60**	90	90	120 170	165	160-155	
△					△			△	△		

(*Hern.*, 15 R.)

7° La septième syllabe porte un accent.

Comme au point de vue temporel et au point de vue musical, il faut distinguer deux cas. Ou bien l'hémistiche est déjà affecté de son « frappé » normal, et le temps marqué de la septième syllabe apparaît à côté de celui de la césure : alors il y a une forte séparation de sens qui permet la coexistence de deux accents consécutifs, sans qu'il y ait là rien de contraire à la tradition, puisque la coupe médiane est respectée conformément aux règles de la versification classique :

Je connus que bientôt, loin d'être à ce que j'aime...

Jœ	*ko*	*nú*	*kœ*	*byẽ*	*tó*	*lwẽ*	*dè*	*tra*	*s(œ) kœ*	*jè*	*mœ*
95	110	40	5	50 55	210-30	**35 75**	65-25	65	70	80	15
	△				△ ·26	△				△	

(*Bér.*, 18 J.)

Ou bien le sens permet de négliger l'appui de la sixième syllabe et la septième seule est forte :

Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond ?
Une femme à genoux prie, et songe, et pâlit[1].

Di	*nœ*	*vu*	*dre*	*tu*	*pa*	*vwàr*	*u*	*ne*	*twal*	*o*	*fõ*
150-90	135	95	140	85	120	**50 195**	25	155	30 75-30	40	45
△	▲		▲			△		△			△

(*Hern.*, 22 R.)

U	*nœ*	*fam*	*a*	*jœ*	*nu*	*pri*	*yœ*	*e*	*sõj*	*e*	*pá*	*li*
15	70	70	40	70	70	**85**	30 65	85	100-110	60	30	5
		△				△	⌐14		△ ⌐8	△		

(*P.G.*, 12 E.)

Nous rappelons que de telles constructions sont proscrites par la majorité des théoriciens. Ils maintiennent en effet que tout vers privé d'accent à la césure est un vers faux. Or nous venons de voir que la déclamation ne se fait aucun scrupule de passer outre à leurs défenses. Ce temps marqué septième, non précédé d'un autre temps marqué à l'hémistiche, et que la récitation moderne fait apparaître dans les compositions classiques en modifiant les coupes voulues par le poète, se rencontre très fréquemment dans les œuvres contemporaines. Les nouvelles écoles, en effet, se refusent à admettre les prohibitions traditionnelles et négligent volontiers la règle de la césure. Les précédents exemples montrent que, même alors, la parole ne laisse apparaître aucun embarras.

8° La huitième syllabe porte un accent :

Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés.
Oui, va, n'écoute plus ma voix qui te retient.

Ẽ	*si*	*kœ*	*la*	*ver*	*tú*	*lœ*	*krim*	*a*	*se*	*dœ*	*gré*
15-50	130-115	65	110	145	185-35	115	**150-75**	70	105	115	175-20
	△				△		△				△

(XXIII, 1°.)

Wi	*va*	*ne*	*ku t(œ)*	*plú*	*ma*	*vwa*	*ki*	*tœ*	*rœ*	*tyẽ*
125 160-75	110-4	150	140	150	130	**170-25**	55	90	140	15 25
△ ⌐12	△ ⌐32	▲		△		△			△	

(*Cin.*, I 1 C.)

Il n'y a pas la moindre difficulté, non plus que pour les fortes neuvième et dixième. Elles se comportent comme les syllabes correspondantes du premier hémistiche.

9° La neuvième syllabe porte un accent :

1. On peut faire observer que pour ce vers, le sens exige logiquement un accent sur le mot *genoux*. Mais le sujet a opté pour une autre interprétation qui peut à la rigueur se défendre.

Point de pain quelquefois et jamais de repos.
Et, comme un voyageur, sur un fleuve emporté...

Pwẽ	*dœ*	*pẽ*	*kel*	*kœ*	*fwa*	*e*	*ja*	*mè*	*dœ*	*rœ*	*pó*
30 110	110	170-120	155	145	105 170-70	130	150	**160-130**	95	105	200-190
		Δ	▲		Δ ~8			Δ			Δ

(XXV, H 1°.)

E	*ko*	*mœ̃*	*vwa*	*ya*	*jèr*	*su*	*rœ̃*	*flèv*	*ã*	*por*	*té*
120-190	95	130	70 150	105 185	175-40	75	75	**115**	35	85	165-90
Δ				Δ				Δ			Δ

(*Hern.*, 17 R.)

10° La dixième syllabe porte un accent :

Ou quelque flûte au loin!... Car la musique est douce...
Des filets de pêcheur sont accrochés au mur.

U	*kel*	*kœ*	*flút*	*o*	*lwẽ*	*kar*	*la*	*mu*	*sik*	*e*	*du*	*sœ*
35	50	90	90	80	85 90-25	30	30	30	**50**	40	45	35
			Δ		Δ ~52				Δ		Δ	

(*Hern.*, 28 E.)

De	*fi*	*lè*	*dœ*	*pe*	*ɛèr*	*sõ*	*ta*	*kro*	*ɛé*	*zo*	*múr*
10	80	70	55	80	40-30	5	20	30	**45**	10	15-5
	Δ			Δ					Δ		Δ

(*P.G.*, 4 B.)

11° La onzième syllabe porte un accent.

Les observations sont les mêmes que pour la coupe cinquième. Nos tableaux généraux ne nous fournissent aucun cas d'un temps marqué coïncidant à cette place avec une suspension de sens. La plupart des théoriciens condamnent cette construction comme inharmonieuse, parce qu'elle peut avoir pour conséquence de dépouiller la rime de son « frappé » normal. On en déduira cependant l'existence de l'exemple fourni à propos de la durée et de la hauteur musicale, et de textes comme ceux-ci :

Je veux le vrai, le beau, la fraternité, l'âme...
Indignés, nous avons crié : Taisez-vous, lâches...
Ce que vous attendez, vous ne l'avez pas, certe...
Quoi donc ! avoir pour but cette lâcheté, plaire !... (Hugo, *Toute la lyre*, III, La corde d'airain.)

Mais sans parler du déplacement oratoire, d'une réduction d'hiatus intérieur, ou de la non prononciation de l'*e* muet, qui peuvent amener dans l'alexandrin une syllabe forte à la onzième place, la chute de la phrase coïncidant avec la rime produit fréquemment le même résultat, cela d'une façon toute régulière :

Que la fin d'un amour qu'elle a trop mérité.
Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

Kœ	*la*	*fẽ*	*dæ̃*	*na*	*múr*	*ke*	*la*	*tró*	*me*	*ri*	*té*
25	20	30-45	30	75	110-20	40	40	105-65	25	**80**	35-20
▲		△			△			△		△	

(*Bér.*, 37 C.)

Kœ	*pœ́*	*tõ*	*rœ*	*ju*	*zé*	*ra*	*se*	*je*	*ne*	*rœ̀*	*kú*
130	145	185-170	120	55	165-55	30	40	65	50	**55**	45-10
		△	▲		△			▲		△	

(*Anar.*, 32 A.)

12° La douzième syllabe porte un accent.

Les exemples sont très nombreux, puisqu'il s'agit de la rime :

Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang...

Tu	*Pa*	*rí*	*pur*	*Ci*	*mèn*	*a*	*le*	*zyœ́*	*dœ*	*Ro*	*dri*	*gœ*
30	60	125-65	65	95	130	50	80	35 165-65	125	145	**155-25**	35
		△			△			△			△	

(XXII, G 1°.)

Ki	*ma*	*ja*	*dis*	*ku*	*te*	*tã*	*dœ*	*pèn*	*e*	*dœ*	*sã*
60	75	75	105	95	100	95	95	100	40	135	**140-45**
			△		△			△			△

(*Cin.*, II 4 C.)

13° La treizième syllabe porte un accent.

Les tableaux généraux n'en fournissent aucun échantillon, mais il est permis de supposer que le cas peut se présenter. Dans la bouche de certains acteurs on note que l'effort affecte fréquemment l'élément féminin de la rime. De même, par suite d'enjambement, le temps marqué peut apparaître à cette place s'il s'agit d'un membre métrique de conclusion terminé seulement au début de l'alexandrin suivant. On peut enfin déduire la possibilité de ce phénomène par l'analogie d'un exemple comme celui-ci :

Immoler Troie aux Grecs, au fils d'Hector la Grèce...

Im	*mo*	*le*	*Trwa*	*o*	*Grè*	*kœ*	*o*	*fis*	*dEk*	*tòr*	*la*	*Grè*	*sœ*
75	85	65	35 25-120	30	60-40	**85**	115	115	55	115-135	55	30-5	5
	▲		△			△ *39		▲		△	△		

(*Andr.*, 14 A.)

La septième syllabe, en surnombre, est de tout point semblable à la finale d'une rime féminine et achève ici un groupe rythmique qui devrait répondre au type ▲△▲. Or nous voyons apparaître une combinaison métrique ▲▲△ où l'*e* muet soutient l'effort de la voix. L'intensité brute

est en effet la suivante : *o* = 7, *ė* = 7, *œ* = 12. Il n'y a pas d'erreur possible, puisque les amplitudes et les audibilités concordent. Il est bien évident qu'à la treizième syllabe une telle accentuation peut se rencontrer quand il y a suspension de sens.

Pour résumer ce long catalogue, on fera observer que les coupes d'intensité, comme les coupes temporelles, se manifestent à toutes les places de l'alexandrin, selon les divisions du texte, les intentions du poète ou celles du diseur. Ceci revient à dire, que sauf les déplacements d'accent et les exceptions qui tiennent à la nature des voyelles, tout mot métrique de deux, de trois, de quatre syllabes et ainsi de suite se termine par une forte, éventuellement suivie d'une finale féminine faible, mais que celle-ci dans certains cas se trouve frappée du temps marqué dynamique. Sous ce dernier rapport l'intensité se comporte comme la hauteur musicale, mais se sépare de la durée. Elle s'en sépare encore par ce fait que la position de l'accent n'est pas déterminée uniquement par une suspension de sens, mais peut résulter d'une conclusion [1]; il s'ensuit que les syllabes cinquième, septième et onzième sont plus souvent fortes qu'elles ne sont longues, même quand les poètes construisent leurs vers selon les formes les plus étroites de la tradition classique.

Cependant nous devons nous demander si certains sommets dynamiques ne l'emportent pas sur les autres, en raison soit de la place qu'ils occupent dans l'alexandrin, soit de leur importance dans la phrase. Nous nous efforcerons de donner à cet égard quelques brèves indications, réservant pour d'autres chapitres une discussion plus complète. La question n'est pas de celles qui admettent une réponse simple. Nous tirerons surtout nos exemples du premier fragment de Cinna enregistré par nous.

1° Nous avons vu que dans un alexandrin de facture classique fortement construit et dont les deux hémistiches s'opposent ou ne sont pas liés intimement l'un à l'autre, les syllabes aiguës sixième et douzième sont ordinairement plus hautes que les autres temps marqués du vers, pourvu qu'il y ait suspension de sens, mais que, en cas de conclusion, soit à l'hémistiche, soit à la rime, ce rapport se trouve modifié. On constate fréquemment, au point de vue de l'intensité, une répartition analogue des valeurs, mais surtout si l'on se contente de mesurer l'énergie par les amplitudes.

Et mon cœur aussitôt percé des mêmes coups...
De confondre un amour qui se tait à regret.

E	*mõ*	*kàr*	*o*	*si*	*tó*	*per*	*sé*	*de*	*me*	*m(œ)*	*kú*
300	360 380	400-380 340	360	400	420-380	400 400	420-400	380 400	360 400	400	360-460
		○			○		○				○
21	22	22-11	15	23	**27**-14	13	23-17	17	17		**42**-12
		△			△		△				△

(*Cin.*, I 13 C.)

Dœ	*kõ*	*fõ*	*drœ̃*	*na*	*múr*	*ki*	*sœ*	*tè*	*a*	*rœ*	*grè*
500 500	500	560	540 440 540	540 540	540 600 560	540	540	580-540	540	480 560	500 500 480
		○			○			○		○	
5	8	11	5	9	**16**	5	6	7-5	4	**6**	3
		△			△			△		△	

(*Bér.*, 5 α.)

Pour plus de commodité nous avons transcrit les hauteurs musicales de ces deux alexandrins au-dessus des intensités brutes. Dans le premier les

1. Ce caractère au contraire lui est commun avec l'acuité.

accents dynamiques suivent exactement les accents d'acuité, et la force est plus grande à la césure et à la rime. Dans le second le temps marqué final, étant donné que le sens s'achève, remonte sur la syllabe pénultième et l'affaiblissement des articulations est manifeste [1].

Mais si l'on opère, par le moyen des tables d'audibilité, les réductions nécessaires, ces deux alexandrins changent totalement d'aspect.

E	*mõ*	*kèr*	*o*	*si*	*tó*	*per*	*sé*	*de*	*me*	*m(œ)*	*kú*
160	235	180-90	140	145	330-120	120	225-165	165	170		175-90
	△				△		△				△
Dœ	*kõ*	*fô*	*drã̃*	*na*	*mur*	*ki*	*sœ*	*tè*	*a*	*rœ*	*grè*
20	85	60	20	40	45	20	40	60-20	10	45	5
	△				△			△		△	

Le premier voit disparaître l'accent dominant de la douzième syllabe, à cause de la portée limitée de l'*u*, et c'est le premier membre métrique qui émerge, mais en se modifiant lui-même, car la deuxième syllabe, à amplitude égale, est entendue à une distance plus grande que la troisième. Le second vers donne lieu à des observations analogues. L'*u* de la césure est moins compréhensible que d'autres voyelles dont l'arc de vibration est moindre; un *õ* très nasalisé ressort plus faiblement qu'un *ô* pour lequel le souffle a passé davantage par la bouche (*confondre*).

2° Toujours au point de vue de la hauteur musicale, nous avons constaté que les aiguës sixième et douzième perdent fréquemment leur valeur éminente au profit d'un sommet placé à l'intérieur de l'hémistiche, soit qu'il y ait en réalité nécessité d'accorder à tel élément un relief particulier, soit qu'au contraire la voix, loin d'obéir à une obligation, agisse ainsi par simple désir de variété.

Si, par les seules amplitudes, on se contente de mesurer le travail fourni par l'organe, on trouve que les intensités, d'une manière générale, se comportent comme les acuités.

Mon trouble se dissipe et ma raison revient.
Porte, porte chez lui cette mâle assurance...

Mõ	*tru*	*blœ*	*sœ*	*di*	*sip*	*e*	*ma*	*re*	*zõ*	*rœ*	*vyẽ*
8	**35**	18	18	22	21-22	23	23	**37**	28-15	26	7-3
	△				△ 38			△		△	
Pòr	*tœ*	*pòr*	*tœ*	*ce*	*lwí*	*se*	*t(œ)*	*mál*	*a*	*su*	*rã*	*sœ*
20	15	**29**-12	16	17	20-22-15	13		17	13	15	19-15	12
△		△			△			△			△	

(*Cin.*, I 2 et 7 C.)

Le premier vers contient deux syllabes privilégiées, dans les groupes rythmiques premier et troisième, où les mots *trouble* et *raison* s'opposent. Le second alexandrin laisse apercevoir que l'effort a été considérable à la troisième place, où se répète l'adjuration pathétique. Cependant si l'on tient compte des timbres et des hauteurs musicales pour réduire les chiffres obtenus, on voit que les syllabes en saillie perdent quelquefois leur relief en raison de la qualité de leur voyelle. L'*u* étant entendu seulement à de faibles distances, le mot *trouble* s'efface; mais au contraire *porte* conservera sa valeur éminente, parce que l'*o* est particulièrement favorable. Les distances d'audibilité sont donc :

1. Tous les exemples ne sont point aptes à cette démonstration; il faut choisir ceux où la voix ne descend pas jusqu'aux notes graves du registre, car dans celles-ci les amplitudes, selon ce que nous avons dit des intensités brutes dans notre premier chapitre, rendent les comparaisons difficiles.

Mô	*tru*	*blœ*	*sœ*	*di*	*sip*	*e*	*ma*	*re*	*zõ*	*rœ*	*vyẽ*
30	155	140	170	145	175-140	125	130	280	325-145	170	45 25-5
	△		▲		△ ·38				△	△	
Pòr	*tœ*	*pòr*	*tœ*	*ee*	*lüi*	*se t(œ)*	*mál*	*a*	*su*	*rã*	*sœ*
195	125	305-115	130	180	125 160-135	120	180	95	95	225-115	80
△		△		△			△			△	

3° Si dans le même vers ou le même hémistiche deux membres métriques ont la même importance au point de vue du sens, l'un ou l'autre, *ad libitum*, peut être affecté de l'accent le plus fort. L'intensité, sous ce rapport, peut être comparée à la durée et à l'acuité ; elle subit la même indétermination. Nous donnons, pour l'alexandrin suivant, l'intensité brute et au-dessous l'intensité potentielle. On comparera la déclamation des deux sujets C et J :

Quelle honte pour moi, quel présage pour elle...

	Ke	*lœ*	*ô t(œ)*	*pur*	*mwa*	*kel*	*pre*	*zà j(œ)*	*pu*	*rè l(œ)*	
C	17	20	14-**37**-18	11	5 15-14	15	**22**	20-20	9	13	
			△		△ ·30		△			△	·38
	125	165	200-**205**-195	70	15-30-130	145	245	250-**250**	55	120	
			△		△			△		△	
J	11	18	**24**-13 10	14	5 20	11	**24**	11-7	5	7	
			△		△ ·28		△			△	
	90	150	**285**-55 75	75	30 245	95	**240**	110-40	25	55	
			△		△		△			△	

On reconnaît que le rapport des accents dans les membres métriques premier et troisième n'est pas constant, qu'il l'est au contraire dans les pieds second et quatrième sans qu'il y ait là la moindre nécessité. Un autre sujet aurait pu articuler autrement. Les mêmes variations se rencontrent dans toutes les énumérations quand elles ne comportent pas de gradation nécessaire. Quant à l'identité des temps marqués dynamiques dans une série de combinaisons rythmiques successives, elle ne peut se rencontrer qu'exceptionnellement et par un pur hasard. Les amplitudes sont en effet naturellement dissemblables, et la dépense d'air, différente selon la nature de la voyelle, suffit à établir un désaccord, si léger qu'il soit. L'égalité de force mécanique serait-elle d'ailleurs réalisée que le calcul des audibilités détruirait la concordance trouvée.

Les précédentes observations montrent que dans le vers français il n'y a pas de syllabe qui soit destinée, par la place qu'elle occupe, à supporter l'effort le plus considérable de la voix. Il n'y a point de privilège d'énergie qui soit attaché à tel élément du vers, et par conséquent tous peuvent, le cas échéant, selon la qualité de leurs éléments, les indications du texte, ou la volonté de celui qui déclame, recevoir un accent d'intensité supérieur aux autres accents du vers. D'ailleurs les fins de phrase ou les pieds métriques traités comme une conclusion provoquent non seulement un changement dans la position de l'accent, mais déterminent encore un affaiblissement de la voix. Enfin, il faut toujours compter avec les déplacements oratoires, qui éventuellement modifient la composition des groupes rythmiques. C'en est assez pour qu'il ne puisse s'agir d'une prérogative quelconque dont jouiraient certains temps marqués. Le fragment d'*Hernani* inscrit et analysé par nous permet de dresser les deux tableaux suivants. Dans le premier il s'agit des intensités brutes (à gauche), dans le second des intensités potentielles (à droite). Dans l'un et

l'autre nous indiquons, pour chaque sujet et pour chaque vers, sans tenir compte des accidents secondaires, les deux syllabes accentuées [1] qui sont affectées du relief le plus considérable :

Nos	A	E	R	Nos	A	E	R	Nos	A	E	R	Nos	A	E	R
1	7-11	7-12	6-7	16	5-11	6-10	5-8	1	11-×	4-7	4-7	16	5-11	3-×	5-8
2	2-9	1-12	1-12	17	8-12	8-12	1-5	2	5-×	1-4	6-8	17	4-12	8-12	1-5
3	4-×	5-8	5-8	18	2-11	9-12	5-11	3	1-9	1-5	4-5	18	2-11	9-12	9-11
4	1-9	1-4	1-4	19	6-7	3-7	6-×	4	1-9	1-4	3-5	19	6-7	3-7	6-×
5	8-12	1-8	8-11	20	2-10	2-5	2-7	5	8-12	1-×	6-8	20	6-10	2-5	3-7
6	3-5	5-10	3-5	21	7-10	3-7	5-7	6	3-5	5-10	3-5	21	7-10	3-7	7-11
7	1-7	10-11	2-10	22	1-9	4-12	1-9	7	1-3	10-11	1-5	22	1-9	1-4	7-9
8	1-3	1-2	2-9	23	6-10	4-7	7-12	8	3-5	2-5	2-9	23	6-10	4-6	5-12
9	1-12	4-7	6-7	24	6-7	7-×	3-7	9	6-12	4-7	6-7	24	6-7	3-10	3-6
10	2-10	2-9	1-11	25	1-×	8-12	6-8	10	2-10	2-9	1-10	25	1-5	3-12	6-8
11	1-8	8-12	6-8	26	8-12	7-12	5-8	11	5-8	6-8	6-8	26	5-11	5-10	5-11
12	6-12	2-6	6-12	27	8-12	6-12	2-8	12	2-6	2-6	3-9	27	8-12	2-5	8-11
13	2-12	1-12	6-12	28	6-9	4-6	4-12	13	2-12	1-×	6-8	28	5-9	4-6	8-11
14	4-12	4-8	4-6	29	6-12	4-10	4-10	14	3-10	4-8	4-6	29	6-12	4-8	4-10
15	6-8	4-11	6-×	30	5-8	10-×	7-10	15	6-8	4-11	10-11	30	1-5	2-×	6-7

Les divergences entre les deux tableaux doivent être attribuées à des motifs connus : les timbres, les nasales et les acuités. On notera que ni dans l'un ni dans l'autre il n'y a privilège constant d'intensité plus forte pour certaines syllabes. Si cependant l'on considère que les accents cinquième et onzième sont souvent ceux de la césure et de la rime, déplacés par l'effort oratoire, on peut soutenir qu'il y a prédilection des temps marqués les plus énergiques pour la fin des deux hémistiches. Mais outre que ces temps marqués ne peuvent se maintenir à leur place originaire dans une déclamation passionnée et sont soumis là comme ailleurs aux lois qui régissent tous les groupes rythmiques, il faut encore faire observer que les traditions de la poésie française amènent un arrêt répété du sens à la césure et à la rime, c'est-à-dire à des points fixes, tandis que les autres coupes demeurent libres. Or cette règle, Hugo ne la viole pas constamment et les diseurs non plus ; elle suffit à expliquer la fréquence constatée. Du reste 6 et 12 (ou, si l'on y tient absolument, 5 et 11) vont rarement ensemble et s'associent généralement avec d'autres accents.

1. Les chiffres désignent le numéro d'ordre des syllabes dans le texte écrit, sans qu'on tienne compte des transformations opérées dans la déclamation par suite de la non prononciation de l'*e* muet ou par la réduction d'hiatus intérieurs. — Le signe × signifie que plusieurs temps marqués ont la même valeur, de telle sorte que le choix a été impossible.

*
* *

Cependant, dynamiquement aussi bien que temporellement et musicalement, les membres métriques que nous avons définis ne sont pas toujours stables. Même dans les exemples transcrits précédemment, il y a des faits sur lesquels nous n'avons point attiré l'attention, mais qu'il est maintenant nécessaire d'exposer. Les combinaisons rythmiques peuvent se modifier dans leur forme et perdre totalement ou incomplètement l'aspect que nous leur avons reconnu. Il nous faut noter toute une série de cas.

Soient d'abord deux syllabes fortes en contact. La déclamation les maintient telles toutes les fois que le sens exige une forte séparation des pieds en présence. Nous citerons cet exemple dont nous donnons également les durées et les acuités :

Lui, seul, battu des flots qui toujours se reforment...

| | | |

Se	*la*	*mèr*	*E*	*le*	*sœ̀l*	*E*	*dœ*	*ò*	*rœ*	*blã*	*de*	*kum*	*mœ*
20	14	60	7	16	63	11	21	41	10	33	21	30	20
⏓	◡	— ⁊ 76	◡	◡	— ⁊ 41	◡	◡	—	◡	⏓	◡	—	◡
320	300 260	260 240 180	300	340 340	280-240 200	280	320 320	360-380	300 300	220 280 360	320 360	400 380	380 360
○				○				○				○	
8	7	6	7	11	10-9	10	12	**12-6**	**10**	**19**	14	15	9
△				△				△		▲		△	

(*PG.*, 13 E.)

Étant donné que le souffle, dans la voyelle du mot *blanc*, a surtout passé par le nez, l'intensité potentielle ne conserve rien de l'effort dépensé. Il arrive aussi que les deux procédés, le silence et l'*e* muet, soient combinés :

Maître de mon destin, libre dans mes soupirs...

Mè	*trœ*	*dœ*	*mõ*	*des*	*tẽ*	*œ*	*li*	*brœ*	*dã*	*me*	*su*	*pír*
75-105	40	120	150	65	**50-80**	**70**	**110**	90	90	145	145	75-25
△			▲		△ ⁊ 24		△				△	

(*Bér.*, 12 J.)

Ailleurs, comme pour la hauteur musicale, l'accent remonte dans le premier des membres rythmiques en contact, soit qu'on ait réellement traité celui-ci comme une fin de phrase, soit qu'il y ait eu déplacement oratoire. Le concours des temps marqués se trouve alors supprimé.

Je ne rendais qu'à moi compte de mes désirs.

Jœ	*nœ*	*rã*	*de*	*ka*	*mwa*	*kõ*	*tœ*	*dœ*	*me*	*de*	*zír*
80	80	85	80	**85**	**30 55-15**	**200-175**	70	90	25	135	65-35
		▲		△		△		▲		△	

(*Bér.*, 13 C.)

Clair Tisseur, nous l'avons dit ailleurs, a signalé la dureté de ces rencontres. En fait la voix les évite le plus possible, et il nous faut indiquer maintenant le procédé le plus radical par lequel disparaît le heurt jugé inharmonieux. Les deux syllabes fortes en présence, dont la première peut être constituée par la finale d'un pied polysyllabique ou par un pied monosyllabique, dont la seconde est elle-même un pied monosyllabique ou l'initiale d'un trochée d'intensité, tendent à s'agréger l'une à l'autre dans une même progression rythmique. Le premier membre métrique perd alors son accent. Le phénomène ressemble à ceux que nous avons constatés quand nous avons traité de la durée et de l'acuité :

Les flots le long du bord glissent, vertes couleuvres...

Le	*flò*	*lœ*	*lõ*	*du*	*bor*	*gli*	*sœ*	*ver*	*tœ*	*ku*	*lœ̀*	*vrœ*
45	125-135	65	65	95	**105**	**140**	60	30	30	90	50-20	20
	△					△				△		

(*PG.*, 38 B.)

Dans cet alexandrin, le pied formé est ▲▲▲▲△▲, au lieu des deux fortes qu'on devrait voir apparaître à la sixième et à la septième place. Les

amplitudes s'accordent avec les distances d'audibilité : *o* = 13, *i* = 20 (*bord* et *glisse*); la fusion des groupes en présence est complète. La construction du vers, il faut le noter, en est seule responsable, et la césure aurait conservé son accent si le poète avait écrit :

Les flots le long du bord ont glissé, serpents verts...

Le pied de deux syllabes provoque dans le rythme des troubles moins grands que le pied monosyllabique en concurrence avec un autre temps marqué. Il mérite cependant quelques observations. Il faut considérer que le vers romantique comporte souvent en son milieu, sans parler de ses autres membres, une dipodie iambique imparfaite : le premier iambe marque une suspension de sens moins forte que le second et tend par conséquent à s'agréger avec lui plus ou moins intimement. La fusion peut être complète ; elle peut aussi ne pas l'être, et l'on comparera utilement ces alexandrins du même type :

Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse...
Surveillant l'âtre où bout la soupe de poisson...
Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant...

Œ̃	*ro*	*si*	*ɥol*	*per*	*du*	*dã*	*lõ*	*bre*	*dã*	*la*	*mu*	*sœ*
14	16	20	42	17	16	16	45	20	20	19	48	22
◡	◡	◡	— ↓31	◡	◡	◡	—	◡	◡	◡	—	◡
280	220 260	240	220 240 220	180 220	240 240	180 240	240 440-500	440 440 440	380 440	440 440	380 480	340
○							○				○	
80	95	35	20	**20**	**20**	**75**	**15-100**	85	90	90	100	25
	△						△				△	

(*Hern.*, 27 E.)

Sur	*ve*	*yã*	*lá*	*tru*	*bu*	*la*	*su*	*pœ*	*dœ*	*pwa*	*sõ*
23	17	24	34	17	18	15	29	10	12	33	37
◡̆	◡	◡	—	◡	◡̆	◡	—	◡	◡	◡	—
280 260	260 320	320 340	320 360	300 320	300 320	300 340	360	300	300	260 340	340-380
			○				○				○
65	70	80	35	**85**	**85**	**70**	**90**	45	45	55 85	140-60
		△			▲		△				△

(*PG.*, 24 J.)

Jœ	*mœ*	*sã*	*tè*	*jwa*	*yéz*	*e*	*kal*	*mœ*	*ó*	*mõ*	*na*	*mã*
19	18	23	16	26	42	8	76	22	14	22	16	54
◡	◡	—	◡	◡	—	◡	—	◡ ↓13	◡	◡̆	◡	—
260 380	420 420	440	460	320 320 320	340 440-360	360 400	360-420 240	240 240	260	260 260	260 260	280 280-220
			○			○	○					○
115	195	130	130	**130 180**	**240-195**	**205**	**340- 70**	60	85	85	110	80-80
	△				△		△				△	

(*Hern.*, 13 R.)

D'après le texte on jugerait que ces trois vers sont construits selon la formule couramment nommée 4 + 4 + 4. Or ils sont différents l'un

de l'autre dans la déclamation, et, pour qu'on puisse mieux s'en convaincre, nous avons transcrit les durées et les acuités en même temps que les intensités. Dans le premier alexandrin, le groupe central est compact, commence à la quatrième syllabe après un silence, et se termine à la huitième ; il n'y a là qu'une seule progression rythmique. Dans le second, il y a déjà un léger changement. La ligne musicale monte sans interruption jusqu'à la fin du membre métrique, et elle en établit par conséquent l'unité, mais, après la césure, l'intensité laisse apercevoir une légère dépression, de telle sorte que nous voyons s'esquisser, quoique faiblement encore, une dipodie iambique. Cette dipodie au contraire est parfaite dans le troisième exemple ; le temps marqué de l'hémistiche est dynamiquement très important et l'acuité montre que l'unité du péon est rompue. D'ailleurs, l'amplitude est de 30 sur l'*œ* de *joyeuse* et seulement de 28 sur l'*a* de *calme* ; on concevrait aussi sans difficulté une diction qui séparerait les deux moitiés du vers par un silence et qui rendrait ainsi les deux iambes encore plus évidents.

Il faut en conclure que deux iambes ou plus rarement un anapeste suivi d'un iambe [1] tendent à se souder en raison du rapport qui les unit. L'union sera d'autant plus complète que le lien du sens sera plus rigoureux, mais elle pourra varier dans une certaine mesure selon l'interprétation personnelle des sujets. Les précédents exemples montrent les différents degrés de la cohésion étudiée.

La loi à formuler est donc celle-ci : une mesure rythmique de peu d'étendue tend à s'agréger à celle qui la précède en privant celle-ci de son accent normal (*Hern.*, 27 et *PG.*, 24), mais la combinaison qui en résulte est seulement stable si elle est favorisée par l'étroite dépendance des éléments constitutifs. Inversement cependant une autre loi agit en sens contraire : un pied rythmique de plus de deux syllabes tend à se décomposer en fragments de moindre longueur, et ainsi nous nous trouvons amenés à parler des temps marqués secondaires notés ▲ dans nos transcriptions.

Ils sont analogues dans l'ordre dynamique aux sommets de durée et d'acuité constatés par nous à l'intérieur des membres métriques. Comme eux, ils ne sont jamais nécessaires au rythme. Ils apparaissent et disparaissent selon les déclamations ; ils sont par conséquent beaucoup plus individuels et beaucoup plus variables que l'accent principal, car celui-ci, en principe du moins, est identique pour tous les sujets. Ils ne consistent parfois qu'en un faible renforcement de la voix ; ailleurs, ils atteignent presque la valeur du temps marqué dominant, quelquefois même ils la dépassent.

Mais il faut bien distinguer l'accident secondaire véritable, causé par un effort réel de la voix, de celui qui est dû simplement au jeu des timbres contigus. Soit un vers comme celui-ci :

Donc vous n'avez ici pas d'autres intérêts...

Dõ	*kœ*	*vu*	*na*	*ve*	*zi*	*si*	*pa*	*dõ*	*trœ*	*zẽ*	*te*	*rẽ*
18-24	14	14	14	18	20	28	13	19	16	19	10	10-11
△						△		▲		▲		△
190-265	95	80	110	**150**	145	175	110	210	135	**30**	80	90-90
△				▲		△		△				△

(*RB.*, 6 B.)

Nous en avons transcrit d'abord les amplitudes, puis les audibilités. On remarquera dans le premier hémistiche la syllabe notée ▲ ; elle émerge ainsi à cause de la faible portée de l'*i* dont l'arc de vibration est cependant plus grand. Au contraire, dans le second hémistiche, la voix a appuyé sur la syllabe antépénultième ; cependant l'accent secondaire de compréhensibilité a disparu à cause des conditions mêmes selon lesquelles la nasale a été prononcée (B = 4, N = 15).

1. Cf. par exemple *PG.*, 1.

Nous ferons donc d'abord seulement appel à des exemples dans lesquels l'intensité brute et l'intensité potentielle sont concordantes. En voici toute une série :

Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien...
Et de quelque façon qu'éclate ma douleur...
Pour plaire à votre épouse, il vous faudrait peut-être...

Tu	*na*	*fè*	*lœ*	*dœ*	*vwàr*	*kœ*	*dœ̃*	*no m(œ)*	*dœ*	*byẽ*
60 ▲	50	80-175 △	140	165 △	105 130	135	175	330 △	135	145 205-145 △

(*Cid*, 7 C.)

E	*dœ*	*kel*	*kœ*	*fa*	*sõ*	*ke*	*kla t(œ)*	*ma*	*du*	*lœ̃*	*rœ*
140-140 △ •9	110	160 ▲	65	95	140-160 △	80	110 △	100	125	150-135 △	40

(*Cid*, 3 C.)

Pur	*plèr*	*a*	*vo*	*tre*	*pu*	*zœ*	*il*	*vu*	*fó*	*drè*	*pœ*	*tè*	*trœ*
95	115-40 △	25	30	40	90-10 △	25 •36	5	100	145	155 ▲	135	150-115 △	95

(*Andr.*, 17 A.)

Les amplitudes intéressantes sont pour le premier vers $u = 16$, $a = 8$, $è = 17$; pour le second $œ = 13$, $e = 16$, $œ = 9$ et la tonique $õ = 16$; pour le troisième[1] $ó = 16$, $è = 19$, $œ = 17$, $è = 17$. Dans le premier l'accident initial est plus faible que la syllabe forte qui termine le pied. Dans le second il y a égalité dynamique. Enfin dans le troisième alexandrin c'est la syllabe intérieure qui l'emporte.

Ceci établi, il s'agit de noter la place où tombent les accents accessoires dans les membres métriques. La mesure anapestique est relativement stable et constitue par conséquent un des éléments fondamentaux du rythme français. Le temps marqué secondaire ne peut affecter que la première syllabe du groupe. Souvent la cause en doit être attribuée à l'importance significative de cette syllabe, souvent au contraire des motifs purement phonétiques doivent être invoqués : les consonnes explosives *t, d, k, g, p, b* projettent en effet avec plus de vigueur les voyelles dont elles sont suivies. Le premier des vers immédiatement précités donne l'exemple d'un anapeste impur.

Les péons, les pieds de cinq et de six syllabes demeurent très rarement intacts. Les renforcements de la voix, à l'intérieur de ces membres métriques, se manifestent quelquefois sur la première syllabe, dans les conditions que nous venons de signaler. Ils apparaissent plus généralement ailleurs, et, quand ils ne sont pas amenés par la nature des consonnes, ils n'ont d'autre raison d'être que de fournir à la voix un léger point d'appui dans une mesure rythmique déjà trop vaste pour qu'une déclamation lente l'articule sans difficulté. Plus les groupes s'allongent, plus il est difficile de les conserver au point de vue dynamique tels que le sens l'exige, et les altérations augmentent de fréquence. Elles coupent les combinaisons d'une ampleur trop grande en fragments plus menus. Comme dans l'ordre temporel et dans l'ordre musical, on peut reconnaître dans les changements dont il s'agit soit un simple artifice oratoire, soit la nécessité de mettre en relief un mot important placé à l'intérieur de la succession métrique, soit le besoin de soutenir une articulation trop monotone. Mais de plus, et ceci est spécialement du domaine de l'intensité, certaines variétés de consonnes, les timbres, quelquefois même les hauteurs musicales concourent à imposer aux membres métriques des

1. Les durées et surtout les acuités prouvent que le dernier hémistiche de cet alexandrin forme un seul membre rythmique.

sectionnements nombreux. Au delà de quatre syllabes, semble-t-il, les pieds composant le vers demeurent très rarement purs, et l'accent qui les termine réussit difficilement à maintenir les éléments faibles dans une progression continue.

Non seulement toutes ces causes expliquent comment, au point de vue dynamique, on peut constater dans les mesures étendues des divisions secondaires doubles ou triples, mais encore elles donnent la raison d'un fait plus important. Nous n'avons pas trouvé, au début de ce chapître, de pied qui dynamiquement dépassât six syllabes, et de cette dernière formation l'exemple cité par nous était unique. La durée au contraire nous a montré, dans les vers enregistrés, une succession de six brèves suivies d'une longue; la hauteur musicale nous a laissé apercevoir une série de sept graves avec tonique aiguë et finale féminine. Ici rien de tel, et toutes ces mesures rythmiques sont impures. Il nous suffira de transcrire deux vers dont nous donnons, avec l'intensité auditive, dans un cas les durées, dans l'autre les acuités. Le contraste est frappant. Voici les textes :

J'ai déjà
Su comment votre main divine protégea
Le destin d'Atys...
Parce qu'on est jaloux des autres, et honteux
De soi...

Les chiffres sont :

Su	*ko*	*mã*	*vo*	*trœ*	*mẽ*	*di*	*vi n(œ)*	*pro*	*te*	*ja*
53	13	15	16	18	18	27	67	22	20	21
—	◡	◡	◡	◡		◡	—	◡	◡	◡
150-90	**80**	**55**	**115**	**90**	**90**	**160**	**155-55**	180	70	140
△	▲		▲			△		▲		▲

(*Enj.*, I.)

Par	*sœ*	*kõ*	*ne*	*ja*	*lu*	*de*	*zõ*	*trœ*	*e*	*õ*	*tœ̃*
300	360	380	360 380	280 380	400 400	340 400	320 480-500	440 480	280	360	400
							○	41			
50	**195**	**270**	**155**	**285**	**160**	**270**	**350-255**	**165**	175	280	125
		▲		▲			△			▲	

(*Enj.*, II.)

Tous les accents secondaires notés par nous ne sont pas discutables si l'on a admis les distinctions posées au sujet de la durée. C'est en effet d'après la valeur temporelle des syllabes que l'on a décidé s'il y avait temps marqué principal ou accessoire. On a considéré comme accent secondaire tout renforcement de la voix tombant à l'intérieur d'une mesure métrique quand ce renforcement est concomitant d'une fin de mot ou d'un allongement tel que la voyelle l'emporte sur la consonne. Partout ailleurs on n'a généralement voulu voir dans l'accident dynamique qu'un phénomène oratoire. C'était au demeurant le seul critérium dont on pût disposer.

Nous pouvons aussi reprendre l'observation déjà faite à propos des durées et des acuités, car elle est également valable pour les intensités : il peut y avoir temps marqué sur toute espèce de mots [1], articles, adjectifs, pronoms, prépositions et conjonctions, car il n'y a pas une seule « partie

1. Cf. p. 104, note 2.

du discours » qui, de nature, soit absolument et toujours mineure, comme frappée d'une indignité organique : sans parler de sa place normale à la fin des mesures, l'accent dynamique, apparaissant à l'intérieur des pieds sous une forme accessoire, peut affecter les mots qui semblent le moins destinés à le soutenir.

Enfin les exemples cités au cours du précédent exposé permettent de répondre à une théorie présentée par Becq de Fouquières à propos de l'intensité : « Nous avons vu, écrit-il [1], . . . qu'on l'emploie pour indiquer à l'oreille la partie initiale des temps et pour différencier les temps forts des temps faibles. On en fait une application permanente dans un but de clarté. Nous poserons cette règle qu'il importe de ne jamais oublier si l'on veut avoir une diction nette et distincte : toute syllabe initiale d'un groupe rythmique ou mélodique doit être considérée comme forte, quelle que soit sa position dans le temps. Ainsi, après une pause de la voix, employée ou non à respirer, après une cadence, même faible, la syllabe initiale du groupe suivant est forte; elle doit être attaquée franchement et, si elle commence par une consonne, celle-ci doit être nettement articulée. » Or nos analyses ne nous ont point fait apercevoir la nécessité signalée par Becq de Fouquières. Les accents secondaires qui frappent le début d'un membre métrique doivent être attribués seulement aux causes indiquées; quant à la séparation des mesures, elle s'opère par les temps marqués principaux et non d'initiale à initiale.

*
* *

Comme nous l'avons fait dans les chapitres qui correspondent à celui-ci, nous rechercherons cette fois, au point de vue de l'intensité, comment le rythme du vers se distingue du rythme de la prose. Il est inutile de discuter à nouveau les théories de MM. Guilliaume et Braunschvig. Elles nous sont connues : les chiffres se chargeront de répondre. Nous rappellerons seulement à quelles conclusions nous avons abouti sous le rapport des durées et des acuités. Nous avons montré qu'entre la prose et la poésie il y a seulement une différence de degré, non de nature, que le rythme est partout le même, constitué par la succession de pieds plus ou moins étendus dont la composition a été définie.

L'examen des valeurs dynamiques va-t-il nous conduire aux mêmes résultats ? Sans doute, car la loi formulée est d'une application générale, et il ne saurait y avoir langage sans syllabes fortes et sans syllabes faibles, les unes et les autres formant des combinaisons semblables à celles que nous avons classées jusqu'ici. Le fragment de prospectus que nous avons enregistré nous retiendra une fois de plus et nous permettra de présenter toute une série d'observations.

Temporellement comme musicalement, nous avons reconnu dans ce texte une série de membres métriques assez courts, mais relativement peu nombreux. En voici quelques-uns : *sont fait(es) à plat* (C E — *et franco* (C E G) — *par contre* (C E G) — *de chacun(e) d'elles* (C E G) — *ou plus tôt* (C E G) — *néanmoins* (C E G) etc. . . . Ces groupes se comportent au point de vue de l'intensité comme les mesures semblables que nous avons rencontrées dans le vers :

	sõ	*fe*	*ta*	*pla*	
C	15	30	35	35	
				△	•10
	e	*frã*	*kó*		
C	25	15	5		
	△		•72		
	dœ	*ca*	*kun*	*dèl*	
G	55	15	55	110	
	▲			△	

1. *Traité de diction*, p. 260.

Ces trois transcriptions suffisent. Le premier exemple, compris dans le texte entre deux silences, est un péon très net ▲▲▲△; le second est un dactyle △▲▲ provoqué par une chute de sens; le troisième est encore un péon, avec léger accent sur l'initiale du pied ▲▲▲△.

On trouve aussi dans le même fragment des mesures de cinq syllabes, répondant au type connu. Mais si nous cherchons ce que deviennent les longues successions temporelles précédemment signalées, nous voyons qu'aucune d'elles ne se maintient dynamiquement pure, et ce membre de phrase : *en priant les adhérents d'attend(re)*, que G prononce en lui accordant neuf brèves et une longue, se divise sous le rapport de l'intensité. L'on obtient en effet ces chiffres :

ã	*pri*	*yã*	*le*	*za*	*de*	*rã*	*da*	*tãd*
15	50	40-100	130	130	125	130	95	15-10
				▲		△		

De même les longues successions musicales sont traitées de la même façon et la progression d'audibilité ne concorde pas avec la progression mélodique. Si l'on considère l'ensemble du texte inscrit et les trois déclamations enregistrées, on ne rencontre pas à l'intérieur d'un membre de phrase formant une unité de sens, c'est-à-dire limité par deux accents temporels principaux, plus de six syllabes faibles consécutives. Or ceci se constate dans le vers et ne paraît pas y être beaucoup plus rare que dans la prose. Le seul exemple est le suivant :

il pourra toujours être fait des envois...

il	*pu*	*ra*	*tu*	*jur*	*zè*	*trœ*	*fè*	*de*	*zã*	*vwa*
90	35	105	75	75	105	120	125	190	160	63 175
▲		▲						▲		△

Il en résulte que, si le rythme de la prose est assez éloigné de celui de la poésie sous le rapport de la durée et de l'acuité, il s'en rapproche davantage quant à l'intensité. C'est que, comme nous l'avons dit plus haut, de nombreuses causes interviennent pour créer des accents dynamiques secondaires : les variétés des consonnes, les timbres surtout, et parfois les hauteurs musicales qui sectionnent le texte, même quand le sujet parlant n'a pas la volonté d'introduire des coupes répétées. Le fragment que nous étudions est d'un style banal et terne; il ne réclame par conséquent aucune chaleur dans la déclamation, et le vers le plus plat, parmi ceux que nous avons analysés, exige une diction beaucoup plus soutenue. Cependant le *nombre* des temps marqués n'est guère différent d'un cas à l'autre. On note seulement, d'une manière générale, plus de désordre dans la position des toniques. Toutefois, à l'égard de l'intensité, la prose n'est pas beaucoup plus monotone que la poésie; la première n'a pas, plus que la seconde, le privilège de connaître la continuité d'une force identique pour les syllabes faibles d'une succession métrique étendue, et l'on ne peut prétendre que les distances d'audibilités s'y meuvent dans des limites plus restreintes[1] : dans la diction de C par exemple le temps marqué le plus faible possède une puissance acoustique de 25^m et le plus fort de 310^m; certaines des variations constatées dans les vers sont semblables à celles-ci. Partout et toujours, dès qu'il s'agit d'intensité, les nécessités phonétiques et physiques maintiennent leurs droits.

Cependant la formule dont nous avons usé quand nous avons traité de la durée et de la hauteur musicale reste encore ici valable : il n'y a entre le rythme de la prose et celui de la poésie qu'une différence de degré, non de nature. L'on trouve en effet dans l'une et dans l'autre les mêmes atones, les mêmes toniques, et les mêmes accidents secondaires destinés à briser les formations polysyllabiques trop vastes. Dans notre prospectus, quoique le texte ne demande aucun effort particulier d'expression, on constate même quelques déplacements oratoires de l'accent. De plus, si la lecture de ce morceau était faite avec le ton solennel qui convient au vers, on verrait naître des sectionnements de tout point

1. La force moyenne de la voix est cependant moindre qu'en poésie.

identiques à ceux que nous avons rencontrés dans la poésie, et des pieds métriques semblables. Ce qui le prouve, ce sont les quelques groupes signalés plus haut, dans lesquels des syllabes peu nombreuses formant une unité de sens s'organisent en iambes, en anapestes et en péons, tout comme si elles concouraient à la composition d'un alexandrin. Donc, si les coupes de durée et d'acuité étaient ce qu'elles sont en poésie, — et nous avons montré dans nos précédents chapitres à quelles conditions elles peuvent apparaître avec les mêmes caractères de fréquence dans un fragment de prose, — du même coup l'accent d'intensité évoluerait d'une manière concordante, et les temps marqués finiraient plus souvent un sens; ils se manifesteraient moins souvent qu'ils ne le font au hasard d'un timbre vocalique ou d'une consonne favorables.

*
* *

Nous terminerons cet exposé en discutant, quant à l'effort dynamique, une question débattue déjà à deux reprises, d'abord au point de vue temporel, puis au point de vue musical. Nous rechercherons s'il y a en français des rythmes divers, variant selon que les textes appartiennent à des époques littéraires différentes, s'il existe un vers romantique sans analogies avec le vers classique, en d'autres termes, si certaines combinaisons métriques, particulières à l'alexandrin de Hugo et de ses disciples, sont inconnues à celui de Corneille et de Racine. Pour résoudre ce problème, nous nous en tiendrons uniquement aux documents que nous fournit la déclamation moderne. Sans doute, comme nous l'avons déjà dit, celle-ci ne ressemble pas à celle du XVIIe et du XVIIIe siècles, mais la démonstration que nous allons faire, valable seulement pour l'époque présente, n'en est pas moins probante : ce sont des chiffres qui parlent.

D'abord, comme sur le terrain de la durée et de l'acuité, on ne constate point que certaines formations fassent défaut dans les vers classiques et soient spécialement réservées aux vers romantiques. Les séries rythmiques établies par nous laissent apercevoir partout les mêmes mesures, sans distinction d'école. L'alexandrin de Racine, comme celui de Hugo, connaît des pieds monosyllabiques, des iambes et des péons d'intensité. Les mesures les plus longues se rencontrent aussi bien au XVIIe siècle qu'au XIXe ; qu'il s'agisse d'une scène du *Cid* ou d'une scène de *Ruy Blas*, nous découvrons partout la même impuissance des combinaisons métriques étendues à demeurer pures : la nécessité de l'accent secondaire est en effet universelle et les timbres modifient les audibilités selon des lois phonétiques connues, aussi bien dans les hémistiches articulés par Hermione que dans ceux prononcés par Doña Sol.

Quant au nombre de pieds qui composent l'alexandrin, il n'est pas plus limité chez les romantiques que dans les œuvres écrites par des poètes contemporains de Louis XIV. On s'est souvent plu à imaginer une forme idéale de vers classique que l'on décompose en deux hémistiches ; chaque hémistiche à son tour se divise en deux groupes rythmiques, soit un total de quatre pieds. Sans doute, cette forme existe, mais on la trouve à la fois chez Corneille et chez Hugo, chez Leconte de Lisle et chez Voltaire. En voici deux exemples :

Point de pain quelquefois et jamais de repos.
Où se plaît le poisson aux nageoires d'argent.

Pwẽ	*dœ*	*pẽ*	*kel*	*kœ*	*fwa*	*e*	*ja*	*mè*	*dœ*	*rœ*	*pó*
35 135	160	**215-105**	80	115	**100 220-115**	100	120	**130-90**	110	145	**190-110**
		Δ			Δ 79			Δ			Δ

(XXV, G 1°.)

U	*sœ*	*plè*	*lœ*	*pwa*	*sõ*	*o*	*na*	*jwà*	*rœ*	*dar*	*jã*
45	90	**110-65**	90	125	**130**	35	100	**40 110**	30	50	**65-10**
		△			△			△			△

(*PG.*, 32 B.)

On notera que les accents tombent à des places identiques.

Les théoriciens n'ont d'ailleurs pas contesté que tous les types classiques ne fussent représentés dans les compositions romantiques, mais ils ont nié que le contraire fût vrai, que tous les types romantiques fussent représentés de façon courante dans les compositions classiques. Selon certains critiques, l'école romantique aurait acclimaté dans la poésie française un alexandrin nouveau, ternaire ou trimètre, dont les éléments ne sont qu'au nombre de trois et non de quatre, et dont on trouve à peine quelques échantillons, suspects d'ailleurs plus ou moins, chez les auteurs du XVIIe et du XVIIIe siècles. Que faut-il penser de cette distinction ? La voix qui déclame maintient-elle toujours la division posée, et s'applique-t-elle à faire ressortir la différence chronologique des textes qui lui sont proposés ?

La réponse sera celle que nous avons faite dans les chapitres consacrés au rythme temporel et au rythme musical. Nous avons d'ailleurs montré que les accents d'intensité, principaux ou secondaires, peuvent tomber sur toute syllabe du vers, sans exception ni limitation d'aucune sorte, sauf qu'ils se rencontrent un peu plus rarement en certains endroits : ce n'est plus alors qu'une question de fréquence, mais il n'y a jamais impossibilité absolue, et cette fréquence, si faible puisse-t-elle être dans certains morceaux, laisse du moins le principe intact.

Le temps marqué dynamique est-il lié davantage à certaines places fixes, à la césure et à la rime, doit-il y apparaître obligatoirement s'il date de l'époque classique, obligatoirement encore, mais éventuellement sous une forme atténuée, s'il date de l'époque romantique ? Les théoriciens indiquent en effet que le vers créé par l'école de 1830, ou vers ternaire, ne laisse plus subsister en son groupe central qu'un léger, mais nécessaire accent sur la sixième syllabe, tandis qu'au XVIIe et au XVIIIe siècles, cette sixième syllabe termine régulièrement un membre métrique.

Soit d'abord un vers composé selon la formule traditionnelle, dont l'hémistiche marque une forte suspension de sens. Il pourra, s'il n'y a pas déplacement oratoire, présenter un accent d'intensité en son milieu :

Pardonne à mon amour cette indigne faiblesse...

Par	*don*	*a*	*mõ*	*na*	*múr*	*se*	*tẽ*	*di*	*ɥœ*	*fe*	*blè*	*s(œ)*
65	145	85	85	95	**170-120**	65	140	145	105	260	80-15	
	△				△			△		△		

(*Cin.*, I, 3 C.)

Cependant, s'il y a conclusion ou nécessité d'une intonation telle, avec nos habitudes de déclamation moderne, que la voix doive à cette même place tomber au lieu de se soutenir, le temps dynamique remonte d'une ou plusieurs syllabes, sans que la cause en soit, à proprement parler, due à l'emphase [1].

Mais par où commencer ? vingt fois depuis huit jours...

Me	*pa*	*ru*	*ko*	*mã*	*sé*	*vẽ*	*fwa*	*dœ*	*pw̃i*	*ẅi*	*júr*
15-50	85	140	40	**45**	5-3	50-80	25 30-25	80	55 120	110 120	115-35
		△		△	7 60	△				△	

(*Bér.*, 28 C.)

1. On se reportera pour ce vers à la hauteur musicale qui indique la chute de la mélodie à la césure. Comme dans les précédents alexandrins cités, intensités brutes et intensités potentielles concordent.

Si nous en venons au contraire à l'alexandrin dit romantique, nous verrons qu'il n'est pas absolument lié aux formes qu'on lui reconnaît habituellement. Voici un échantillon [1] composé de deux phrases à sens complet, mais où le groupe central se termine par une suspension. Il est dans la formule 3 + 5 + 4 (notation commune). Les sujets sont divisés :

Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close.

	I	*le*	*nüi*	*La*	*ka*	*ba*	*ne*	*pó*	*vrœ*	*me*	*byẽ*	*kló*	*z(œ)*
B	5	50	5 10-5	5	20	**25**	30	65-40	20	45	20 85	40-20	
		Δ	·82					Δ			Δ		
J	20	90	5 5-5	30	110	**130**	80	200-85	25	45	65 65	40-10	
		Δ	·102			▲		Δ			Δ		

(*PG.*, 1.)

B n'éprouve pas le besoin de marquer d'une façon spéciale la sixième syllabe, et les amplitudes sont d'accord avec les audibilités : on trouve en effet (*k*)*a* = 6, (*b*)*a* = 7, (*n*)*e* = 8 pour une acuité constante de 240 v. s. Au contraire J, à la même place, laisse apparaître un accident secondaire, amorce d'une coupe qui séparerait le membre métrique central en deux parties : *la cabane — est pauvre*, si les liens du sens étaient plus lâches ; les amplitudes sont : (*k*)*a* = 15, (*b*)*a* = 17, (*n*)*e* = 12.

Sans que nos tableaux généraux nous offrent un bien grand choix de combinaisons semblables, nous y découvrons cependant deux vers classiques déclamés de manière analogue et dont la diction moderne a groupé les éléments d'une façon que le poète n'avait point prévue. Les durées accusent en effet les scansions suivantes :

La mort — emportera mon âme — vers la tienne (2 + 6 + 4 [2])
Vous vous abandonniez au crime — en criminel (8 + 4)

Les intensités sont celles-ci :

La	*mòr*	*ã*	*por*	*tœ*	*ra*	*mõ*	*ná*	*m(œ)*	*ver*	*la*	*tyè*	*nœ*
70	340-85	85	160	105	**170**	160	170		140	190	140 275	105
	Δ		▲		▲		Δ				Δ	

(*Cin.*, I, 12 C.)

Vu	*vu*	*za*	*bã*	*do*	*nye*	*zo*	*kri*	*mœ*	*ã*	*kri*	*mi*	*nèl*
95	75	105	120	105	**75 130**	145	140-65	25	15	65	40	30
▲			▲			Δ		·48		Δ		

(*Andr.*, 4 A.)

Ces deux alexandrins sont comparables au vers de Hugo précédemment cité. C, qui plus haut, ne donnait aucun relief à la sixième syllabe, la marque ici, A se comporte comme tout à l'heure J.

La question est d'importance : tous ces faits, avec ceux que nous avons indiqués dans les chapitres consacrés au rythme temporel et au rythme musical, seront rassemblés et plus longuement commentés dans les pages où nous traiterons spécialement de la césure. Nous retiendrons pour le

1. Autres exemples *PG.*, 24 et 29.

2. En notation commune, quand on considère l'*e* muet comme nous l'avons dit. Cf. notre critique, p. 78-82. Le second de ces deux vers n'est pas un ternaire, mais la coupe huitième se rencontre dans le ternaire.

moment que, dans nos habitudes actuelles, il n'est pas nécessaire de faire ressortir obligatoirement telle syllabe de l'alexandrin que les traités, d'avance, déclarent privilégiée. Pour répondre à la question posée plus haut, on se préoccupe peu de rendre sensibles dans la déclamation les étapes de la poésie française. Vers classiques et vers romantiques se rejoignent et peuvent revêtir les mêmes formes, pourvu que le sens s'y prête ou paraisse s'y prêter. Il n'y a pas de règle qui tienne, pas de précepte ni de théorie qui dominent la parole. L'accent se pose où le texte offre à la voix un arrêt convenable, sauf bien entendu, pour les acuités et les intensités, les anticipations déterminées par les conclusions, sans parler encore des modifications qui résultent de l'emphase.

En résumé, les phénomènes d'ordre temporel, musical et dynamique, pris dans l'ensemble, se recouvrent mutuellement. Il en résulte que nous avons été obligé à des redites et que souvent nous avons dû exposer à peu près dans les mêmes termes des faits qui se répétaient en changeant seulement de nature. Nous n'avons cependant pas cru que ces redites fussent inutiles. Outre que des phénomènes d'essence diverse ne pouvaient être traités conjointement, sous peine d'obscurité, il importait de revenir chaque fois sur la constitution des pieds métriques, sur les caractères de l'accent et sur les accidents secondaires, d'examiner chaque fois, d'après des documents sûrs, la valeur des théories en faveur. Il fallait surtout bien établir que l'intensité confirme les résultats apportés par la durée et la hauteur musicale, de telle sorte qu'on ne pût se couvrir de l'hypothèse que seule elle justifiait les doctrines combattues, mais qu'elle le faisait victorieusement sans doute, puisqu'elle était généralement tenue pour le facteur le plus important du rythme.

X

LES INTENSITÉS COMPARÉES

La question du rôle joué par la force dans le débit de l'alexandrin n'est pas épuisée par les pages qui précèdent. La voix, au cours d'un même vers, peut dépenser beaucoup d'énergie, puis s'affaiblir. Certaines syllabes réclament un effort considérable, d'autres au contraire des tons doux et assoupis : M. Jourdain, tout le monde le sait, ne dit pas : « Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit », avec la même puissance d'articulation qui est nécessaire à Camille pour lancer ses célèbres imprécations :

Rome, l'unique objet de mon ressentiment !
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant !
Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore !
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore !...

Des renforcements de certaines syllabes ou de certains vers, du fait que d'autres syllabes et d'autres vers reçoivent au contraire une expression plus atténuée et plus molle, il résulte des clartés et des ombres qui illuminent ou assombrissent tour à tour les diverses parties de la déclamation. Le problème qui se pose pour nous est donc celui-ci : à quelles règles obéit la voix dans ses variations ? Comment la force se distribue-t-elle dans la succession des mots, des membres rythmiques et des périodes qui composent un texte poétique ? L'effort — et en ce cas nous toucherions à ces questions esthétiques intéressantes — est-il déterminé par le besoin de rendre des effets littéraires ? ou bien — et alors l'enquête qui va nous retenir ne nous conduirait qu'à des constatations d'ordre philologique — est-il la conséquence uniquement de la façon dont la phrase est construite, du rapport dans lequel se trouvent entre elles les diverses propositions ?

Déjà quelques indications ont été fournies. Des traités de diction en grand nombre, même parmi les plus humbles, s'attachent à faire ressortir et à faire respecter les degrés de vigueur et de modération par lesquels une série de vers consécutifs doivent se distinguer, à montrer que toutes les parties d'un poème, d'une scène tragique ou comique ne sont pas sur le même plan, qu'il faut, en un mot, y établir des perspectives et des proportions. J'emprunte au petit livre de M. L. Ricquier : *Récréations littéraires* (1900) une poésie de F. Fabié intitulée : *Terre de France*, où le critique sépare différents groupes d'alexandrins selon l'expression qui leur convient. Je transcris ses notations en même temps que le début du poème :

Commencez d'un ton bien affirmatif et avec un certain enthousiasme :

Oui, partout elle est bonne et partout elle est belle,
Notre terre de France aux mille aspects divers ;
Belle sur les sommets où trônent les hivers,
Et dans la lande fauve à l'araire rebelle,

D'un ton poétique et doux, en traînant un peu la voix :

Belle au bord des flots bleus, belle au fond des bois verts,
Belle et bonne aux coteaux où la vigne s'accroche,
Et dans la plaine grasse où moutonnent les blés ;

D'un ton doux et tendre :

Bonne dans les pâtis où les bœufs assemblés
Mugissent ;

D'un ton un peu plus énergique et accentué :

bonne encore aux fentes de la roche
Où les oliviers gris aux figuiers sont mêlés ;

D'un ton plus ferme encore, en détaillant pour faire image :

Au front des pics neigeux, où l'aigle pend son aire,
Et dont le soleil fait des tours de diamant,
Dans le glacier d'où sort le gave en écumant,
Et d'où parfois, avec un fracas de tonnerre,
L'avalanche bondit sur nos champs de froment,
Belle et bonne toujours, à la fois forte et douce,
Notre terre se dresse en granit menaçant,
Tourne vers l'étranger son plus âpre versant,

D'un ton doux et en ralentissant :

Et nous déroule l'autre en gradins, sans secousse,
Comme un tapis moelleux qui d'un palais descend.

D'un ton grave et sonore, avec l'accent plaintif :

Et là-bas, tout au bout du large promontoire
D'où s'élèvent, le soir, les cris et les sanglots
Des mères et des sœurs pleurant nos matelots.

D'un ton ferme et très affirmatif :

Notre terre est superbe en sa double victoire
De ses feux sur la nuit, de ses rocs sur les flots.

De telles notations peuvent suffire pour guider la déclamation de diseurs novices et pour servir de base à l'enseignement. Elles ne pourraient toutefois satisfaire le psychologue et le phonéticien qui réclament des précisions plus délicates et des détails plus pénétrants. Les nuances subtiles que l'oreille peut malaisément définir, nous allons nous efforcer de les rendre sensibles par une analyse comparée des intensités, en étudiant d'abord l'énergie maxima, ensuite l'énergie minima des vers. Nous fonderons toutes nos observations sur nos tableaux généraux. Si l'on s'y reporte on y trouvera, pour chaque morceau et pour chaque sujet, d'abord la distance auditive la plus forte, puis la distance auditive la plus faible des vers pris un à un, selon les estimations qui résultent des amplitudes corrigées par les hauteurs musicales et les timbres.

L'INTENSITÉ MAXIMA

C'est par elle que nous commencerons, et nous rechercherons d'abord pourquoi et en quel point les alexandrins pris séparément atteignent leur force extrême, ensuite dans quels rapports ils sont les uns avec les autres, de façon à saisir tous les aspects du phénomène, à l'examiner d'abord au point de vue absolu, puis au point de vue relatif. Nous distinguerons, autant que possible et quand il y aura lieu, le travail accompli par l'organe et la puissance acoustique de l'articulation. Nous ne perdrons pas de vue dans notre discussion le dessin mélodique accusé par les acuités, car souvent, comme le fait observer M. E. Landry [1], « hauteur et énergie croissent dans le même sens ».

La déclamation du vers, nous l'avons vu, laisse apparaître à diverses places des crêtes d'intensité ou accents dynamiques qui sont facteurs du rythme. Ces accents sont de valeur différente. Dans la scène d'*Hernani* enregistrée, les temps marqués les plus forts prononcés par le sujet R portent à 320 (v. 27), à 335 (v. 10), à 340 (v. 8) et à 380^{m} (v. 14). Les plus faibles au contraire sont seulement entendus à 80 (v. 11), à 50 (v. 14), à 45 (v. 22) et à 15^{m} (v. 30). Ce sont là des différences considérables.

Nous reprendrons les classifications et autant que possible les exemples qui nous ont déjà servi lorsque nous avons traité des hauteurs musicales comparées, et nous noterons que, dans un vers, le groupe rythmique le plus intense [2] est celui qui est constitué non seulement par une exclamation ou une interjection au sens grammatical du mot, mais encore par une apostrophe, une prise à partie directe de l'interlocuteur, un impératif ou un « vocatif ». C'est sur ces éléments de l'alexandrin que se place l'effort dominant, et l'effet produit serait moindre seulement au cas où l'acuité dépasserait les bornes du médium, sauf naturellement les réserves imposées par la qualité des timbres. En ce sens, ces lignes écrites par M. Bourdon [3] sont justes : « Toute émotion modérée accroît la force musculaire, active la respiration, par conséquent l'intensité de la voix, tandis que toute émotion violente affaiblit cette intensité, ou même provoque, à la limite, un arrêt de la respiration, rend du même coup toute parole impossible. »

Le phénomène dont il s'agit a été constaté dans les vers suivants où l'on souligne les mots ou les groupes rythmiques sur lesquels a porté la dépense de force principale. Dans cette première série, les amplitudes et les audibilités sont concordantes :

Porte, porte chez lui cette mâle assurance...	(*Cid*, I, 7 C.)
Bon appétit, messieurs! **O** ministres intègres...	(*R.B.*, 1 R.)
Donc, vous n'avez ici pas d'autres intérêts...	(*id.*, 6 E.)
Viens voir la belle nuit ! **Mon duc**, rien qu'un moment !	(*Hern.*, 1 E R.)

1. E. Landry, *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé* (1911), p. 151.
2. Nous ne jugeons pas d'une manière absolue, au point de vue de la force en soi, mais simplement par comparaison.
3. Bourdon, *Expression des émotions et des tendances dans le langage*, p. 41.

Mais, ainsi que nous le disions plus haut, les conditions d'articulation de la nasale ou la qualité des timbres déjouent la volonté du sujet, comme dans les alexandrins ci-après, où l'énergie se marque seulement par l'amplitude plus grande des éléments sur lesquels on attire l'attention :

Oui, va, n'écoute plus ma voix qui te retient. (*Cid.*, I, 1 C.)
Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter... (*Andr.*, 7 A.)
Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose... (*Hern.*, 8 A E.)

Dans ces derniers cas, l'effort ne dépasse pas les bornes du subjectif et ne se traduit pas extérieurement. Nous donnons deux exemples, l'un emprunté à la première catégorie, l'autre à la seconde. Dans l'un et l'autre, la ligne supérieure est celle des amplitudes, la ligne inférieure celle des audibilités [1] :

Pòr	*tœ*	*pòr*	*tœ*	*ɛe*	*lẅí*	*se t(œ)*	*mál*	*a*	*su*	*rã*	*sœ*
20	15	**29-12**	16	17	20 22-15	13	17	13	15	19-15	12
△		△			△		△			△	
195	125	**305-115**	130	180	125 160-135	120	180	95	95	225-115	80
△		△		△			△			△	

Wí	*va*	*ne*	*ku t(œ)*	*plú*	*ma*	*vwa*	*ki*	*tœ*	*rœ*	*tyẽ*
21 **59-9**	13-5	21	27	28	11	4 13-6	8	11	17	13 10-10
△ ◡ 12	△ ◡ 32			△		△			△	
125 160-75	110-4	150	140	150	130	**170-25**	55	90	140	80 15-25
△	△	▲		△		△			△	

On pourrait allonger la liste. On remarquera que les mots mis en évidence sont presque toujours au début du vers (ou à défaut au début d'une phrase) et qu'ils expriment tous des sentiments véhéments et passionnés.

Cependant, dans des cas analogues, il peut arriver que le sens du texte se refuse à supporter des intensités trop considérables et que les clameurs soient déplacées. Si l'on veut traduire une émotion contenue, si l'on veut rendre une ferveur intime, une tendresse ardente et profonde, on atténue l'apostrophe pathétique, et l'on éteint ce qu'elle aurait de trop sonore et de trop éclatant. Certains des exemples cités plus haut admettent deux déclamations différentes, selon la nuance que les sujets veulent faire apparaître et la signification qu'ils accordent au texte. Voici des termes exclamatifs d'une expression modérée, où les énergies brutes et les audibilités sont concordantes, et qui, à l'inverse de la série précédente, ne l'emportent pas sur les autres syllabes du vers.

Crois qu'il m'en a coûté pour vaincre tant d'amour... (*Bér.*, 8 C.)
Dis, ne le crois-tu pas, sur nous, tout en dormant... (*Hern.*, 5 A R.)
Regarde. Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait. (*id.*, 9 A E R.)
Je me sentais joyeuse et calme, **ô** mon amant... (*id.*, 13 A E R.)
Ah ! qui n'oublierait tout à cette voix céleste ! (*id.*, 15 A E R.)

Dans ces alexandrins, la qualité de l'expression est obtenue soit par l'accord de la hauteur musicale et de l'intensité, toutes les deux faibles par

1. Il en sera de même toutes les fois que les intensités marquées par le signe △ seront transcrites en doubles valeurs pour un même sens.

rapport à ce qu'on constate dans les autres groupes rythmiques (*Hern.*, 9 et 13), soit par l'intensité seule (*Bér.*, 8, *Hern.*, 5 et 15). Pour les deux sujets J et E, dans les deux premiers vers, l'effort, mesuré par les amplitudes, a réellement été moins considérable que sur d'autres syllabes, mais les timbres étant plus favorables, les mots *crois* et *dis* sont cependant mieux entendus. D'où trois catégories de déclamations pour des textes comparables. Nous transcrivons la hauteur musicale ici nécessaire :

	Jæ	*mæ*	*sã*	*tẻ*	*jwa*	*yáz*	*e*	*kal*	*mæ*	*ó*	*mõ*	*na*	*mã*
A	200 220	160 260	240	180 220	160 200 220	200 240 200	220	260 240	240 240	200-**260**	200 220	240 260	260 280
		○				○		○	↓30	○			○
	7	9	9	5	4 5	6 6	5	8	5	4-**8**	7	9	12
			△			△		△		△			△
	15	40	20	5	3 4	5 15	5	35	10	4-**35**	20	40	45
		△				△		△		△			△

	Di	*næ*	*læ*	*krwa*	*tu*	*pá*	*sur*	*nú*	*tu*	*tã*	*dor*	*mã*
A	200 280-**360**	240 240	280 300	280 300 320	200	320	280 280	280 340	340	320	280 320 320	280 280-340
	○			●		○ ↓28		○	○			○
	10-9	10	10	4 10	9	11	12	17	15	10	10	21-15
	△			▲		△		△	△			△
	60-**75**	45	65	10 70	5	75	65	90	80	25	70	110-40
	△			▲		△		△	△			△

	Krwá	*kil*	*mã*	*na*	*ku*	*tẻ*	*pur*	*vẽ*	*kræ*	*tã*	*da*	*mur*
J	360 360 400-460	360 360	340 360	320 360	360	400-320	280 360	280 340	340 340	360	300 340	340 360-320 300
	○					○	○			●		○
	17 23-10	8	18	18	**26**	14-7	21	13	8	14	9	10-16
	△				△		△			△		△
	90 **300**-115	65	105	105	140	130-40	115	55	45	55	60	50-20
	△				△		△				△	

La douleur et l'accablement moral exigent pour les termes exclamatifs la même modération de la force articulatoire, cette fois avec abaissement constant de la hauteur musicale concomitante. Nous citons d'abord des exemples où l'accord des intensités brutes et des distances d'audition a été parfait :

Hélas ! ton intérêt ici me désespère... (*Cid*, 13 C J.)
Mais à peine le ciel eut rappelé mon père... (*Bér.*, 14 C.)
Il fallait, **cher Paulin**, renoncer à moi-même... (*id.*, 19 C J.)
Mais, sans me soupçonner, sensible à mes alarmes... (*id.*, 34 C J.)
Mais voyez. Du ponant jusques à l'orient... (*R.B.*, 18 E.)
Ah ! j'ai honte pour vous... (*id.*, 41 E.)

Dans ce dernier hémistiche, pour le sujet R, et dans le vers suivant :

Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,... (*Cid*, 1 C J.)

l'effort dont témoignent les amplitudes a été réellement plus faible que sur d'autres syllabes, mais les timbres étant plus favorables, les deux *Ah* ont une portée plus grande. Cet alexandrin déclamé par R :

Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur.... (*R. B.*, 10.)

dont nous avons dit, à propos des acuités, qu'il est intéressant par le contraste qu'on y découvre, laisse apercevoir les mêmes nuances dans la distribution de l'énergie :

Me	*vwa*	• *yé*	*rœ*	*gar*	*dé*	*e*	*yé*	*kel*	*kœ*	*pu*	*dèr*
130	135 175	135 115-40	90	90	130-80	30	60 150	125	125	125	65-15
	Δ				Δ		Δ			Δ	

La douleur de Ruy Blas se marque à la fin du vers par une diminution de force [1].

Donc, pour résumer ce qui précède, on peut dire que les apostrophes et les éléments exclamatifs du discours réclament une puissance particulière de l'articulation, pourvu que les sentiments à exprimer ne s'y opposent pas, mais au contraire que la volonté du sujet ne suffit pas toujours à traduire exactement pour l'oreille ce que le travail de l'organe laisse attendre : il faut que les conditions physiques qui résultent de la nature des timbres soient favorables.

On peut assimiler aux intensités pathétiques déjà signalées celles que l'on rencontre parfois à la fin des phrases, indépendamment de la signification précise des mots examinés isolément. Nous avons vu que, dans certains mouvements de fureur ou d'amertume, les syllabes de conclusion, au point de vue mélodique, ne se comportent pas normalement, mais que, devenant semblables à des suspensions de sens, il leur arrive de dépasser le médium de la voix. Le phénomène est beaucoup plus difficile à définir d'une façon certaine dans le domaine dynamique, et l'on n'a d'autre ressource que de comparer la valeur des finales suspendues avec les autres temps marqués du texte. On ne doit pas oublier que, proportionnellement, amplitudes et distances d'audibilité sont moins fortes à mesure que la voix s'élève et tend à sortir du médium. Sous ces réserves, nous avons cru reconnaître l'effet de la colère à la rime des alexandrins suivants où peut se rencontrer cependant un déplacement oratoire de l'accent d'intensité, la hauteur affectant la syllabe tonique :

Sous la servile loi de garder sa **promesse** ? (*Andr.*, 6 A [2].)
Prodiguer les doux noms de parjure et de **traître**. (*id.*, 18 A.)
La Hollande et l'Anglais partagent ce **royaume** ; (*R. B.*, 21 E.)

C'est la même cause qui paraît donner une force relativement énorme à des suspensions réelles qui dominent tout le vers :

Quoi ! sans que ni serment ni devoir vous **retienne**... (*Andr.*, 9 A.)
De la fille d'Hélène à la veuve d'**Hector**... (*id.*, 12 A.)
Soyez flétris devant votre pays qui **tombe**... (*R. B.*, 8 E R.)
Le peuple misérable et qu'on pressure **encor**... (*id.*, 38 R.)

Dans l'avant-dernier de ces alexandrins, l'effort pour E ne se traduit pas par une audibilité plus considérable, à cause de l'*ō* trop fortement nasalisé.

1. La différence des sentiments s'y note cependant beaucoup mieux par les variations de l'acuité.
2. Il faut remarquer qu'ici l'interrogation n'est point forcée de se traduire *obligatoirement* par une suspension de la voix.

Nous avons dit, en traitant des acuités comparées, qu'une émotion vive, mais d'un autre ordre que la colère, peut de même amener une importante suspension de la voix à la finale du vers. En ce cas, il y a renforcement de l'énergie seulement si le sentiment réclame une véhémence particulière, s'il s'agit par exemple d'exprimer une résolution ferme ou une volonté définitive. Autrement, la hauteur musicale étant considérable, l'intensité reste modérée. Nous allons voir d'ailleurs qu'en d'autres circonstances les élévations mélodiques et la puissance de l'articulation ne sont pas concomitantes.

Comme les termes exclamatifs, les mots importants pour le sens reçoivent un relief dynamique, dans les mêmes conditions et avec les mêmes exceptions. Si l'on veut cependant donner aux groupes rythmiques une couleur particulière de ferveur ou de passion contenue, on se contente de faire ressortir le mot par un simple accroissement de durée qui frappe la syllabe accentuée. On comparera pour ce vers :

Rien que la nuit et nous. Félicité parfaite ! (*Hern.*, 4.)

les dictions de A et de E, où se laisse reconnaître la lutte des deux tendances :

	Ryẽ	*kœ*	*la*	*nüí*	*te*	*nu*	*Fe*	*li*	*si*	*té*	*par*	*fè*	*t(œ)*
A	65 15-**110**	55	80	40 70	55	65-30	30	50	75	15	5	20-10	
	Δ		Δ			Δ			Δ			Δ	
E	15 **55**-15	50	60	35 100	35	30-5	30	40	40	45	15	10-5	
	Δ			Δ	Δ					Δ			

A, chez qui la première syllabe n'est pas musicalement privilégiée, la marque dynamiquement d'une façon particulière, à cause de la signification éminente qu'elle possède. E se résout à un compromis : *rien* est plus aigu, mais il n'y a aucune vigueur dans l'articulation : le cri qui allait s'échapper est réprimé. Dans les deux déclamations, travail et audibilités concordent. Au cours de ce qui va suivre il ne faudra donc pas oublier que les sujets peuvent adopter des interprétations différentes : tout dépend de la conception qu'ils se sont faite du texte proposé. Voici encore d'autres exemples d'atténuations de force avec ou sans abaissement concomitant de l'acuité :

Tout s'est éteint, flambeaux et musique de fête (*Hern.*, 3 A E R.)
Pas un nuage au ciel. **Tout**, comme nous, repose. (*id.*, 7 E R.)
Lui, **seul**, battu des flots qui toujours se reforment,... (*P.G.*, 26 B E J.)
Lui songe à sa Jeannie au sein des mers glacées,... (*id.*, 41 B J[1].)

Procédons cependant par ordre. Si les mots importants sont articulés, par rapport au reste du vers et sauf les exceptions signalées, avec une dépense d'énergie plus grande, il n'y a point ici encore de valeurs absolues. Tous les degrés de la mise en relief se rencontrent depuis l'effort léger qui isole seulement le terme en saillie des autres groupes rythmiques de l'alexandrin, jusqu'à celui qui le place en pleine lumière et lui confère une importance à ce point prépondérante qu'il domine des séries de plusieurs vers. Les nuances sont infinies. Quant aux divergences des sujets, elles seront exposées ailleurs.

Le dynamisme dont il s'agit intervient généralement au début du premier hémistiche. Il est essentiellement un procédé d'orateur et constitue un excellent moyen d'attirer l'attention sur tel mot dans lequel on reconnaît un argument. Les exemples peuvent être classés de la façon suivante :

1. Dans toute cette série, il y a accord du travail fourni et de la distance d'audition.

1° L'intensité maxima s'attache au mot ou au groupe rythmique qui possède la valeur significative la plus considérable. Dans cette première série, les amplitudes et les audibilités sont concordantes et elles accompagnent un relief musical :

Me force à travailler **moi-même** à ta ruine. (*Cid*, 22 C.)
Pleurante après son char vous voulez qu'**on** me voie... (*Andr.*, 21 A.)

Elles sont encore concordantes dans les vers suivants, cette fois sans relief musical :

Mon âme aurait trouvé, dans le bien de te voir... (*Cid*, 15 C J.)
La mort emportera mon âme vers la tienne... (*Cin.*, I, 12 C.)
J'espérais que du moins mon **trouble** et ma **douleur**... (*Bér.*, 32 C J.)

Ces trois derniers exemples sont d'un haut intérêt, car ils montrent qu'il y a parfois échange entre la force et l'acuité, celle-là suppléant au besoin celle-ci quand il s'agit d'établir des nuances dans l'expression, ou quand la hauteur musicale fait ressortir une suspension de sens importante. Nous transcrivons le deuxième de ces alexandrins :

La	*mòr*	*ã*	*por*	*tœ*	*ra*	*mõ*	*ná m(œ)*	*ver*	*la*	*tyè*	*nœ*
320 320	320 380-400 400	380	380 360	420	400 440	400 400	420 440 440	400 420 420	420 440	460 **540**	520 500
	○						○			○	
70	**340**-85	85	160	105	170	160	170	140	190	140 275	105
	△		▲		▲		△			△	

La distinction des effets y est très nette.

Voici d'autre part un vers où l'effort accompagné d'acuité est resté purement subjectif et ne s'est point traduit par une distance d'audition plus grande :

Pluie ou **bourrasque**, il faut qu'il sorte, il faut qu'il aille... (*P.G.*, 18 B E J.)

Ajoutons enfin que toute force articulatoire particulière disparaît quand des groupes rythmiques, analogues aux précédents, se rencontrent dans un texte pénétré de tristesse et de mélancolie :

Mon cœur en ce moment ne vient pas de se rendre... (*Bér.*, 2 C J.)
Un autre était chargé de l'empire du monde... (*id.*, 11 C J.)

Ici encore on a distingué entre la hauteur musicale et l'énergie, comme en font foi les tableaux généraux.

2° D'une manière semblable, tout élan de passion, indépendamment du sens propre au mot ou au groupe rythmique, tend à développer la puissance de la voix. Les renforcements de la syllabe tonique apparaissent fréquemment, avec tous les degrés signalés, quand il s'agit de reprendre un argument déjà présenté, de corriger ce qu'il y avait d'excessif dans les paroles qu'on vient de prononcer, de prévenir telle ou telle idée qu'on ne voudrait point voir se former dans l'esprit de celui à qui l'on s'adresse. Au point de vue temporel, le même mouvement se traduit généralement par une accélération de vitesse ; au point de vue musical, par une élévation du registre.

L'exemple qu'on peut citer et commenter est celui qui a été déjà utilisé dans le chapitre des hauteurs comparées. C'est celui-ci :

Ne crois pas qu'après toi rien ici me retienne... (*Cin.*, I, 11.)

Émilie a demandé à Cinna le sacrifice de sa vie. Mais du moins il ne doit pas croire qu'elle ne l'aime pas, et elle a un mouvement de passion pour l'assurer qu'elle ne lui survivra point. La voix devient plus forte comme nous avons vu qu'elle devient plus aiguë. C déclame donc :

Nœ	*krwa*	*pá*	*ka*	*pre*	*twa*	*ryẽ*	*ni*	*si*	*mœ*	*rœ*	*tyẽ*	*n(œ)*
210	40 **340**	290	80	100	110 280-70	30 75-145	135	150-125	130	135	80	80-65
	Δ				Δ	Δ		Δ		Δ		

Ici l'émotion s'est traduite par l'énergie accordée à la seconde syllabe du vers : du même coup, le groupe rythmique initial se trouve revêtu d'une expression sentimentale.

Le phénomène se produit dans toute une série d'alexandrins. Il est lié assez régulièrement à une acuité d'importance analogue. Dans les cas suivants, le tracé révèle l'accord des amplitudes et des audibilités :

Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire,... (*Cid*, 9 C.)
Car enfin **n'attends pas** de mon affection... (*ib.*, 23 J.)
Ce silence est trop noir, **ce calme** est trop profond. (*Hern.*, 21 ER.)
Dis, **ne voudrais-tu pas voir** une étoile au fond ? (*ib.*, 22 E.)
Dans les brisants, parmi les lames en démence,... (*P.G.*, 29 BE.)

Parfois au contraire les amplitudes et les audibilités sont divergentes, et l'effort, dépensé en vain, n'accroît pas la puissance acoustique de la syllabe sur laquelle il porte :

Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble... (*Hern.*, 1 AER.)

C'est ici la reprise d'un mouvement passionné : mais le crescendo de la voix, affectant l'initiale du premier hémistiche, ne réussit pas à faire ressortir la nasale, car le souffle s'écoule surtout par le nez.

Ailleurs cependant, quoique la hauteur musicale mette en relief les groupes rythmiques où se marque l'élan pathétique, l'énergie de l'articulation est absente :

Ta parole est un chant où rien d'humain ne reste... (*Hern.*, 16 AER.)
Tout à l'heure on fuyait la lumière et les chants ! (*ib.*, 25 AER.)

On en voit la raison : il n'y a là ni désir, ni volonté, ni ardeur particulière de l'amour, mais simplement de la tendresse. L'attaque du vers doit donc être douce : toute rudesse ferait contre-sens.

Ajoutons enfin que l'unanimité des sujets n'est pas toujours réalisée. Il peut se produire, dans des vers comme ceux que nous venons de citer, des conflits entre les divers groupes rythmiques, quand par exemple une exclamation ou une apostrophe est voisine de syllabes qui réclament une certaine chaleur d'expression (*Hern.*, 22). Il faut par conséquent choisir, décider où portera le relief principal, et on le fait avec plus ou moins de bonheur. Bien entendu aussi, les effets appelés par le texte peuvent ne pas être aperçus par les diseurs : nous aurons l'occasion de le montrer plus amplement.

3° La force maxima affecte les mots ou les membres métriques où se concentre le mieux la pensée que traduit le vers, ceux qui doivent davantage frapper l'oreille dans la suite logique du discours. Cette mise en vedette n'est pas semblable à celles que nous avons examinées jusqu'ici ; elle est essentiellement d'ordre intellectuel, non plus de nature émotive. En général, elle est assez régulièrement liée à une élévation concomitante de la voix. Dans les cas suivants, les tracés révèlent l'accord des amplitudes et des audibilités :

Si quelque **autre** malheur m'avait ravi mon père... (*Cid*, 14 J C.)
Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même... (*Bér.*, 19 J.)
Mais par où commencer ? **vingt fois**, depuis huit jours... (*ib.*, 28 C J.)
La Savoie et son duc sont pleins de précipices,... (*R.B.*, 24 E R.)
L'Autriche aussi vous guette, et l'infant bavarois... (*ib.*, 26 E R.)
Le peuple, j'en ai fait le compte et c'est ainsi... (*ib.*, 35 R.)
Rien que la nuit et nous, félicité parfaite ! (*Hern.*, 4 A R.)

Parfois, au contraire, les amplitudes et les audibilités ne sont pas concordantes, et l'effort est resté inutile à cause de timbres particulièrement improductifs :

Résolu d'accomplir ce **cruel** sacrifice... (*Bér.*, 26 C.)
La France pour vous prendre attend des jours propices. (*R.B.*, 25 E)
Pas un nuage au ciel. **Tout**, comme nous, repose. (*Hern.*, 7 A.)
Ce n'est qu'un point ; **c'est grand deux fois** comme la chambre. (*P.G.*, 33 E.)

Ailleurs cependant, par un phénomène différent de celui que nous avons constaté plus haut, on rencontre parfois des énergies considérables en l'absence de tout relief musical. Alors, ou bien l'intensité brute maxima, frappant soit une voyelle comme *u* (*tout* : *Hern.*, 7), soit une nasale, ne réussit pas à leur conférer une valeur d'audition par quoi elles dominent le vers :

Dur labeur. **Tout** est noir, **tout** est froid, **rien** ne luit (*P.G.*, 28 B J.)
Ce n'est qu'un point, c'est **grand** deux fois comme la chambre (*ib.*, 33 B J.)

Ou bien, la voyelle étant favorable, l'effet est produit :

Je sais ce que l'honneur, après un tel outrage... (*Cid*, 5 C J.)

Dans ce dernier vers, l'élévation de la voix, affectant le groupe rythmique initial, marque la transition, mais les mots importants sont ailleurs ; ce sont ceux où s'indique l'excuse de Rodrigue. Les deux nuances qu'il fallait exprimer l'ont été par des moyens dissemblables : les deux sujets s'entendent dans le choix de leurs procédés, Nous donnons la déclamation de C :

Jœ	*sé*	*sœ*	*kœ*	*lo*	*nèr*	*a*	*pre*	*zœ̃*	*tel*	*u*	*trà*	*j(œ)*
340 **660** ○	500	420	440	360 440	420 460 440 ○	340	380 380	380 400	400 420 ●	400	360 420 400 ○	
14	15 △	7	18 ▲	16	**22** △	11	13	18	**19** △	13	9	
135	160 △	40	150	160	**210** △	75	120	150	**185** △	85	60	

Jusqu'ici nous avons parlé des cas dans lesquels, sauf exception, les acuités et les intensités présentent généralement les mêmes variations. Le parallélisme est moins constant lorsque les mots importants sont ceux qu'on va indiquer.

4° Lorsqu'un membre de phrase est rattaché au précédent par une conjonction accentuée, lorsqu'un groupe rythmique marque une opposition

de sens ou une succession dans une énumération, la hauteur musicale dominante est rarement accompagnée d'une dépense d'énergie proportionnelle, comme en font foi les exemples suivants :

Et, si je penche enfin du côté de ma gloire... (*Bér.*, 7 J.)
Au fond, dans l'encoignure où quelque humble vaisselle... (*P.G.*, 5 B.)
Tout près, un matelas s'étend sur de vieux bancs... (*ib.*, 8 B J.)
Puis priant Dieu sitôt que les cinq enfants dorment. (*ib.*, 25 B.)

Dans ces alexandrins les intensités brutes confirment les audibilités.

L'effort reste de même ordinairement modéré quand la distribution des acuités laisse sans relief mélodique des mots semblables aux précédents (*Bér.*, 7 C — *Cid*, 3 C — *P.G.*, 8 E, 11 B, 13 B, 25 J).

Parmi les rares vers où l'on peut reconnaître chez le sujet la volonté de mettre en vedette les éléments dont il s'agit, nous citerons :

Dès que ma triste main eut fermé sa paupière... (*Bér.*, 15 C.)
Et, comme un voyageur sur un fleuve emporté... (*Hern.*, 17 R.)

Il faut y ajouter : *P.G.*, 5 E et 8 J, soit quatre exemples où le renforcement de la voix peut s'expliquer par la nécessité d'une expression plus soutenue. Dans le premier et le second l'acuité ne concorde pas avec l'effort, dans le quatrième l'amplitude seule permet de conclure. Ailleurs enfin (*Andr.*, 23 A) c'est uniquement le timbre qui fait dominer la particule de liaison.

5° Les mots à valeur ironique [1], généralement articulés sur des notes aiguës, ne présentent que peu fréquemment, dans les morceaux enregistrés, une intensité prépondérante. Dans cette série d'alexandrins, les syllabes soulignées sont relativement faibles :

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice,
J'aime à voir que **du moins** vous vous rendiez justice... (*Andr.*, 1-2 A.)
Quoi, sans que ni serment ni devoir vous retienne... (*ib.*, 9 A.)
Le bal ! mais un oiseau qui chanterait aux champs !.. (*Hern.*, 26 A E J.)

Cependant, prenons-y garde. Les trois premiers de ces vers se trouvent au début d'un passage dont le sujet A distille soigneusement toutes les perfidies ; pour être plus cruelle, la raillerie doit s'exprimer d'une façon plus mesurée, avec un mépris distant et froid qui dissimule le ressentiment profond d'Hermione. C'est seulement au milieu du morceau que les traits se détachent avec plus de vigueur, de façon à nous faire sentir que le calme était feint. Alors la colère transforme l'ironie. Avec l'avant-dernier alexandrin cité, on comparera celui-ci :

D'un **héros** qui n'est **point esclave** de sa **foi**. (*Andr.*, 16 A.)

Les chiffres [2] sont :

Kwa	*sã*	*kœ*	*ni*	*ser*	*mã*	*ni*	*dœ*	*vwàr*	*vu*	*rœ*	*tyè*	*nœ*
20 **50-45**	60-30	85	90	120	65-35	65	115	75 55	90	90	130-75	40
Δ ·104				Δ			Δ				Δ	

1. Ils ne le sont point de nature, mais ils appellent l'intonation ironique.
2. Les deux vers sont exactement opposables, puisqu'ils font partie de la même tirade et sont dus au même sujet.

Dœ̃	*e*	*ró*	*ki*	*ne*	*pwẽ*	*tes*	*klà*	*vœ*	*dœ*	*sa*	*fwa*
75	80	**85 200**	75	75	60 **110**	90	70-80	55	65	75	55 110-5
		Δ			Δ						Δ

Dans ce dernier exemple les amplitudes sont considérables à l'hémistiche aussi bien qu'à la troisième syllabe, mais la nasale n'a point été favorable à l'audibilité.

On peut donc dire que l'ironie est susceptible d'être rendue de deux manières différentes, avec peu de force si elle existe à l'état pur, avec une grande énergie si elle se double de colère. Dans ce second cas, les groupes rythmiques où elle se concentre sont traités comme des mots à signification pathétique ou comme des termes exclamatifs. En somme, les diverses nuances du sentiment étudié se traduisent de la même façon, tant au point de vue musical qu'au point de vue dynamique, sans qu'il y ait toutefois concomitance nécessaire. L'accord, semble-t-il, doit être le plus souvent réalisé et la distinction que paraissent solliciter certains des vers transcrits plus haut s'évanouit si l'on va au fond des choses. Des analyses plus nombreuses le feraient sans doute ressortir clairement.

6° La correspondance de l'acuité et de l'intensité, du moins au témoignage de nos tracés, ne se manifeste jamais quand il s'agit de transitions. Nous avons vu comment elles se marquent : la voix s'élève, nous le savons, lorsque le diseur veut attirer l'attention et faire sentir qu'il passe à un autre ordre d'idées ou de sentiments. Cette élévation mélodique suffit, et ne s'accompagne point d'une dépense de force analogue. En fait, et l'on s'en rendra compte, si l'on déployait beaucoup de vigueur pour articuler le début de cet alexandrin :

Bérénice a longtemps balancé la victoire ;... (*Bér.*, 6.)

du même coup l'expression du passage serait faussée, et l'on ne conçoit pas que Titus puisse prononcer le nom de la princesse avec les éclats d'une passion violente. L'effort dynamique n'est admissible dans les transitions qu'en un seul cas : s'il y a nécessité de véhémence. Mais alors la transition ne conserve pas ce caractère unique, et elle devient un élément pathétique semblable à ceux précédemment définis. De tous les exemples que nous avons donnés dans notre chapitre consacré aux hauteurs musicales comparées, aucun ne laisse apercevoir une intensité dominante en concordance avec l'acuité signalée [1].

Nous pouvons résumer toute cette discussion. Les variations de l'intensité et les variations mélodiques sont indépendantes les unes des autres, en ce sens qu'elles sont parfaitement séparables, et qu'elles peuvent, le cas échéant, être réservées à des nuances de sens dissemblables. Il n'en est pas moins vrai que cette division des effets est rare et que dans l'ensemble on constate un rapport assez constant ; en général la suppléance notée dans quelques circonstances apparaît seulement si le même vers exige, en deux points quelconques de son étendue, des expressions différentes. Ceci établi, il faut ajouter que le dynamisme n'offre point les mêmes ressources que la hauteur musicale pour traduire les sentiments et les passions. Il n'a point la même sensibilité et oppose moins parfaitement un pied rythmique à un autre. De plus, le désir du sujet est fréquemment déjoué par la qualité des timbres, et l'effort fourni n'est bien souvent qu'une dépense subjective impuissante à se traduire extérieurement. Jugeons-nous de la prononciation des autres par ce que nous savons de la nôtre propre, et notre esprit corrige-t-il ce que nos oreilles n'entendent pas ? Problème obscur auquel il est bien difficile d'apporter une réponse.

*
* *

Néanmoins, si le travail brut n'est pas toujours productif, il est juste de faire observer que l'intensité opère mieux dans les masses que dans

1. Il y a une exception (*Bér.*, 6 C J), elle est seulement apparente et limitée à l'audibilité : les amplitudes prouvent que telle n'a point été l'intention des sujets.

le détail. Tel membre métrique peut bien ne pas recevoir le relief auquel il semblait destiné, mais les groupes de vers se distinguent nettement entre eux. Qu'importe aussi qu'à telle place une voyelle soit entendue faiblement alors qu'on la désirait forte, si du moins l'acuité plus grande suffit à balancer la perte d'énergie constatée, et si la voix, par un autre procédé, indique malgré tout l'effet cherché ? Dans les ensembles, il y a des qualités d'ampleur, de plénitude du son, qui ne sauraient être négligées.

Car le langage a ses habitudes. De même que les notes aiguës sont réservées à l'expression de certains sentiments, de même les renforcements de la voix sont commandés par certaines situations ou certaines passions. Le dynamisme et la hauteur peuvent alors varier d'une façon parallèle, mais ils peuvent parfois aussi évoluer en sens inverse. Dans les opéras, on le sait, les compositeurs utilisent les registres selon des règles à peu près fixes : il est d'usage que le jeune premier soit un ténor, les personnages d'âge mûr des barytons, les vieillards des basses, et cependant les uns et les autres, chacun à son tour, devront chanter quelques fragments de leur rôle avec le maximum de puissance dont leur organe est capable.

Il en est ainsi en poésie ; le duc Job des Burgraves ne peut paraître sur le théâtre avec la voix juvénile de Chatterton, ni Monsieur Diafoirus parler dans les mêmes tons que Monsieur son fils. Mais au point de vue de l'intensité, que de variations encore ! Dans l'*Aymerillot* de la *Légende des Siècles*, Charlemagne passe tour à tour par l'indulgence et la colère : chaque fois le poète a noté le degré d'énergie qu'il doit déployer. On comparera ces vers :

L'empereur répondit au duc avec bonté :
— Duc, tu ne m'as pas dit le nom de la cité ?...
L'empereur, souriant, reprit d'un air tranquille :
— Duc, tu ne m'as pas dit le nom de cette ville ?

avec ceux-ci :

Alors levant la tête,
Se dressant tout debout sur ses grands étriers,
Tirant sa large épée aux éclairs meurtriers,
Avec un âpre accent plein de sourdes huées,
Pâle, effrayant, pareil à l'aigle des nuées,
Terrassant du regard son camp épouvanté,
L'invincible empereur s'écria : — Lâcheté !

L'opposition est manifeste.

Nos tracés, dans les morceaux enregistrés, nous laissent apercevoir des différences du même ordre, sinon à l'unanimité des sujets, du moins dans des circonstances qui ne laissent aucun doute sur l'effet qu'ils voulaient produire. Nous allons confronter entre eux divers passages ; nous donnons pour chaque vers l'audibilité de tous les accents que nous y avons relevés. Les timbres ont pu affaiblir certaines voyelles et donner à d'autres une valeur éminente : on jugera donc par l'ensemble et par la fréquence des temps marqués à portée considérable.

1° Le *Cid*, sujet C. — Les six premiers vers sont relativement faibles, tout imprégnés de tristesse et de douleur.

Ah ! Rodrigue, il **est** vrai, quoique ton ennemie,	(185-175-105-160)
Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie ;	(225-135-115)
Et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs,	(140-160-110-150)
Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.	(220-145-145)
Je sais ce que l'honneur après un **tel** outrage,	(160-210-185)
Demandait à l'ardeur d'un généreux **courage**	(190-205-285-115)

Les six vers qui font suite à ceux-ci sont articulés avec une énergie beaucoup plus grande, il s'agit en effet pour Chimène d'exprimer son inébranlable volonté, la décision prise par elle de venger son père.

Tu n'as **fait** le devoir que d'un homme de bien ;	(175-165-330-205)
Mais **aussi**, le faisant, tu m'as appris le mien.	(225-350-180-80)
Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire ;	(265-265-215-220-195)
Elle a vengé ton père et soutenu ta gloire :	(340-205-145-295)
Même soin me regarde, et j'ai, pour m'affliger,	(285-340-265-240-270)
Ma gloire à soutenir et mon père à venger.	(420-230-310-170)

Le premier fragment [1] contient seulement 5 accents dont la distance d'audibilité dépasse 200^{m} ; un seul d'entre eux approche de 300^{m}. Dans le second fragment où nous avons noté quelques accidents secondaires importants, 19 temps marqués portent plus loin que 200^{m}, et parmi eux 6 plus loin que 300. L'intensité potentielle, agissant comme masse par la fréquence des syllabes fortes, y est beaucoup plus considérable.

2° *Andromaque*, sujet A. — Le début est relativement faible : Hermione maîtrise son ressentiment et s'efforce de rester calme.

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice	(55-55-65-65)
J'aime à voir que du moins vous vous rendiez justice,	(70-75-130-90)
Et que voulant bien rompre un nœud si solennel	(130-85-100-95-105)
Vous vous abandonniez au crime en criminel.	(95-120-135-65)

Cependant, après cet exorde articulé sur un ton modéré, la voix s'échauffe, la colère apparaît. Hermione parle peu à peu avec une vigueur plus grande. Les vers 9-16 sont à cet égard assez différents de ceux que nous venons de transcrire. M. Truffier a su ménager dans sa déclamation un savant contraste que les chiffres vont mettre en lumière :

Quoi ? sans que ni serment ni devoir vous retienne,	(50-120-115-130)
Rechercher une grecque, amant d'une Troyenne ?	(190-160-120-155-145)
Me quitter, me reprendre, et retourner encor	(160-200-110)
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector ?	(120-125-100-155)
Couronner tour à tour l'esclave et la princesse ;	(100-120-105-105)
Immoler Troie aux Grecs, aux fils d'Hector la Grèce ?	(85-120-85-115-135-55)
Tout cela part d'un cœur toujours maître de soi,	(80-65-40-40)
D'un héros qui n'est point esclave de sa foi.	(200-110-110)

Le premier fragment contient 6 accents dont la distance d'audibilité dépasse 100^{m}, soit, par vers, une moyenne de 1,5. Le second passage comporte au contraire 25 temps marqués dont la portée acoustique est supérieure à 100^{m} ; deux d'entre eux atteignent même 200^{m}, soit, par vers, une moyenne de 3,1. L'intensité potentielle y est donc environ deux fois plus grande.

3° *Les Pauvres Gens*, sujet B. — Nous comparerons deux séries d'alexandrins. Soient d'abord les vers 22-25, d'un prosaïsme voulu, où le poète décrit les occupations ménagères d'une femme de pêcheur :

La femme est au logis, cousant les vieilles toiles,	(75-25-85-55)

1. Naturellement les accents sont pris comme ils se présentent, avec les déplacements emphatiques qui seront étudiés plus loin.

Remmaillant les filets, préparant l'hameçon, (35-30-30-65)
Surveillant l'âtre où bout la soupe de poisson, (85-70-75)
Puis priant Dieu sitôt que les cinq enfants dorment (40-45-55-55)

Suivent d'autres vers (26-33), beaucoup plus pathétiques, écrits pour produire un effet de contraste, où la vie du marin est dépeinte avec tous ses dangers et toutes ses incertitudes :

Lui, seul, battu des flots qui toujours se reforment, (70-35-95-60-55)
Il s'en va dans l'abîme et s'en va dans la nuit. (30-30-40-10)
Dur labeur ! Tout est noir, tout est froid ; rien ne luit. (135-85-45-50-150)
Dans les brisants, parmi les lames en démence, (125-120-45)
L'endroit bon à la pêche, et, sur la mer immense, (100-95-55-110)
Le lieu mobile, obscur, capricieux, changeant, (105-115-115-85)
Où se plaît le poisson aux nageoires d'argent, (110-130-110-65)
Ce n'est qu'un point, c'est grand deux fois comme la chambre. (70-85-95-85)

Le premier fragment contient quatre accents dont la distance d'audibilité dépasse 80^{m}, soit, par vers, 1 en moyenne. Le second passage comporte au contraire 16 temps marqués dont la portée acoustique est supérieure à celle que nous venons d'indiquer, soit, par vers, une moyenne de 2. L'intensité potentielle y est donc deux fois plus grande. Dans le premier groupe, un seul ictus, dans le second douze ictus ont été articulés avec une force qui permet d'entendre le son à 100^{m} ou au delà. Il est évident que M. Brémont a voulu marquer par cette différence d'énergie l'opposition de deux tableaux antithétiques.

Cependant, comme nous l'avons fait lorsque nous avons traité des acuités comparées, nous procéderons d'une façon plus générale, et nous rechercherons comment les divers états affectifs exercent leur influence sur la parole, comment ils déterminent l'énergie de la diction. Les morceaux enregistrés se prêtent à la classification que nous allons tenter, car ils sont d'un caractère assez net. Sans doute, pour tel vers qu'on pourrait citer, la compréhensibilité de l'un quelconque des temps marqués ne marche pas de pair avec le travail brut de l'organe, travail mesuré par les amplitudes. Cependant ce désaccord se produit avec une fréquence sensiblement égale dans tous les tracés analysés et pour tous les sujets. Il n'y a donc nul obstacle à ce que nous prenions la moyenne de l'intensité maxima pour tous les fragments inscrits. Il suffit d'additionner pour chaque déclamation les audibilités extrêmes, alexandrin par alexandrin, telles qu'elles nous sont fournies par nos tableaux généraux, et de diviser le chiffre obtenu par le nombre de vers prononcés. C'est ainsi que nous avons dressé la liste ci-après :

Sujet A	—	*Hernani*	= 86
		Andromaque	= 154
Sujet C	—	*Bérénice*	= 180
		Cinna, II	= 198
		Cinna, I	= 269
		Le Cid	= 309
Sujet E	—	*Hernani*	= 112
		Ruy Blas	= 137
		Les Pauvres Gens	= 142
Sujet J	—	*Bérénice*	= 161
		Les Pauvres Gens	= 168
		Le Cid	= 171
Sujet R	—	*Ruy Blas*	= 188
		Hernani	= 228
Sujet α	—	*Le Cid*	= 111
		Bérénice	= 172

Ajoutons enfin la déclamation du sujet B, hors série :

Les Pauvres Gens = 90

Il faut comprendre que pour le morceau d'*Hernani*, dit par A, le temps marqué maximum de chaque vers est entendu en moyenne à 86^{m}, que dans le morceau d'*Andromaque*, dit par le même sujet, il atteint 154^{m} de distance d'audition, et ainsi de suite.

Ce catalogue prouve que si les hauteurs musicales et les intensités sont le plus généralement concordantes, elles ne sont pas absolument liées à la production des mêmes effets. Les différences avec les acuités, sans être nombreuses ni très graves, sont cependant notables. S'il s'agit par exemple de l'élévation de la voix, le fragment de *Cinna*, I, l'emporte sur celui du *Cid* chez C, mais le rapport est inverse au point de vue de l'énergie déployée. Chez E, les *Pauvres Gens* réclament le registre le plus bas, mais la force la plus grande ; chez J, *Bérénice* demande une mélodie plus aiguë, mais une dépense de force plus faible. Il n'est pas jusqu'à α qui ne montre un certain désaccord entre les hauteurs musicales et le dynamisme articulatoire. Mais en somme les divergences sont limitées aux cas que nous venons d'énumérer, et le plus souvent il y a accord.

Naturellement tous les sujets n'ont pas compris leurs textes de la même façon, et les divers morceaux inscrits ne se classent pas chez eux d'une manière identique. On n'est pas cependant sans découvrir dans toutes ces déclamations quelques traits communs, et, d'autre part, plusieurs faits parlent assez clairement. Un certain nombre d'indications sont à retenir.

C'est dans les fragments enregistrés d'*Hernani* et de *Bérénice* que la voix, en moyenne, a été le moins intense. On en saisit facilement la raison. Le premier de ces deux passages a été dit par trois personnes différentes, A E R, et nous pouvons éliminer R, puisque nous avons déjà vu, à propos des durées et des hauteurs musicales, que son débit a des caractères tout particuliers et laisse apercevoir une émotion d'une nature originale. A et E au contraire sont d'accord ; ils ont parlé doucement, selon ce qu'exigeaient les sentiments exprimés par le texte : dans le recueillement de la nuit, dans la ferveur d'un amour profond et tendre, les alexandrins se modulent sans violence, et les mouvements de passion, quand ils existent, restent tempérés. La scène tout entière est enveloppée dans une atmosphère de bonheur et d'intimité qu'aucun sursaut ne va troubler.

Il en est de même pour le morceau de *Bérénice*. Titus, au moment de quitter la princesse qu'il adore, ne lutte plus : il succombe. C'est une plainte, presque une lamentation qu'il exhale ; les mots tombent, mornes et douloureux, comme assombris par la tristesse. Ici, plus qu'ailleurs, les éclats de voix, les cris feraient contre-sens et témoigneraient d'une énergie que le désespoir de Titus ne permet pas d'admettre. En d'autres termes, la mélancolie et l'abattement provoquent une dépression dans l'intensité articulatoire, et l'émotion que nous venons de définir, loin d'être dynamogène, est tout justement le contraire.

Les fragments du *Cid*, de *Cinna*, I et de *Cinna*, II, appellent d'autres observations. Dans le premier, le sujet α fait surtout prédominer l'expression élégiaque, mais C et J sont d'accord pour rendre par des intensités fortement marquées la volonté de Chimène, la résolution qu'elle a prise de venger la mort de son père. La parole devient alors pesante et solennelle afin de traduire le calme d'une décision inébranlable. Pour C, ce passage l'emporte donc sur la majesté calme de *Cinna*, II, et même sur l'enthousiasme ardent de *Cinna*, I. Mais ce dernier fragment présente cependant une énergie moyenne relativement considérable, à laquelle on peut comparer l'effort déployé par A quand il a déclamé les invectives d'Hermione.

Restent enfin les deux morceaux de *Ruy Blas* et des *Pauvres Gens*. Dans le catalogue dressé par nous, ils n'apparaissent pas comme possédant un caractère très net. Si l'on se souvient cependant que R débite le duo d'*Hernani* avec une force inconnue aux autres sujets, on pourra reconnaître que les paroles véhémentes du laquais, devenu ministre, réclament chez lui une intensité moyenne assez importante, dépassée d'une façon un peu inattendue dans la bouche de E par le début du poème de la *Légende des Siècles*. Ceci encore n'est pas inexplicable et la différence des registres suffit à rendre compte de l'anomalie constatée. Le monologue de *Ruy Blas* est en effet prononcé sur des notes beaucoup plus aiguës que le passage enregistré des *Pauvres Gens*. A hauteur égale, nul doute que le premier ne l'eût emporté.

Ainsi donc, la classification, qui résulte des calculs consignés dans le précédent tableau, est satisfaisante. Elle concorde avec les observations présentées au cours de ce chapitre, et l'on ne doit pas oublier que les comparaisons ne doivent pas être faites au point de vue absolu. Elles sont valables seulement de sujet à sujet, tel fragment ayant demandé une énergie plus grande que tel autre chez C d'abord, puis chez J. Il ne saurait être question, pour des raisons indiquées ailleurs, d'opposer directement des intensités maxima moyennes à d'autres intensités maxima

moyennes, de dire par exemple que *x* a articulé le texte du *Cid* qui lui était proposé avec la même énergie que E le texte d'*Hernani*. Ceci n'aurait aucun sens.

*
* *

Ces considérations n'épuisent pas la matière. Tous les alexandrins ne contiennent pas soit un terme exclamatif, soit un mot important qu'il faut faire ressortir. Aussi bien, la prédominance de l'accent peut-elle dépendre d'une autre cause : la constitution même de la période. On sait en effet que dans le médium de la voix il y a renforcement de l'articulation quand il y a suspension de sens, affaiblissement au contraire quand il y a conclusion. Lorsqu'il s'est agi des acuités nous avons posé cette loi : toutes choses restant égales par ailleurs, le temps marqué le plus aigu du vers est celui qui coïncide avec la coupe suspensive la plus forte, le fait se constatant toutes les fois que le texte ne laisse place à aucune divergence d'appréciation entre les sujets, et toutes les fois qu'aucun mouvement pathétique ne vient troubler le rapport normal des membres de phrase.

Théoriquement, et souvent même en fait, la règle est semblable dans l'ordre dynamique. Soit par exemple cet alexandrin qui termine l'une des périodes du *Cid* :

Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.

Les deux sujets C et J sont unanimes. Nous transcrivons la déclamation de C :

Jœ n(œ)	*ta*	*ku z(œ)*	*pwẽ*	*jœ*	*plœ̀ r(œ)*	*me*	*ma*	*lœ̀r*
14	8	9	8 **22-20**	15	20-9	20	13	8
▲			△ ˘46		△	△		
95	50	50	45 **220**-190	105	145-55	145	95	30
▲			△		△	△		

Le cas est caractéristique, et les intensités, brutes ou potentielles, sont d'accord avec les hauteurs musicales ; les deux hémistiches s'opposent et se répondent ; la coupe principale ne tombe ni sur *accuse*, ni sur *pleure*, mais bien sur le mot *point* qui supporte l'accent le plus fort. La voix diminue au contraire d'ampleur sur les derniers groupes rythmiques qui terminent réellement le sens.

A côté de ce vers nous placerons le suivant :

Regarde. Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait (*Hern.*, 9.)

On comparera deux dictions différentes :

	Rœ	*gar*	*dœ*	*Plu*	*dœ*	*fœ̀*	*plu*	*dœ*	*brœ̈vi*	*Tu*	*sœ*	*tè*
A	11	5	4	**13**	9	11-7	7	8	8 11-7	11-9	8	8-8
	△		˘21	▲		△ ˘20			△ ˘42	△		˘71
	25	15	4	35	40	25-40	10	20	5 5-40	20-40	30	**20-45**
	△					△			△	▲		△
R	13	13	6	23	17	14-11	40	21	18 9	17	16	11
		△	˘39	△		˘35	△		˘49	△		˘82
	90	95	15	140	150	155-70	**190**	155	110 50	90	85	55
		△				△	△			△		

C'est une énumération à plusieurs termes, où les audibilités sont d'ailleurs déterminées par les acuités et les timbres qui modifient parfois les indications données par les amplitudes. De telles combinaisons, nous l'avons vu, peuvent être traitées de façon différente, certains membres étant considérés comme suspension, d'autres comme conclusion. La coupe principale varie donc au gré des sujets. Dans bien des cas, comme dans celui-ci, on ne peut préjuger, avant d'avoir procédé à une inscription, de la place où tombera l'accent le plus important. Comme dans l'ordre musical, on le peut d'autant moins que souvent la voix s'empare de certains mots auxquels elle fait un sort, en leur accordant un relief qu'ils ne paraissent pas mériter : alors la suspension de sens ne produit pas l'effet qu'on pouvait escompter. Pour reprendre un vers déjà cité, nous donnons cet exemple :

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde, (*Cin.*, II, 1.)

On attendrait que l'intensité la plus forte se manifestât sur le dernier groupe rythmique, la voix devant faire attendre le verbe qui va suivre. Cependant C accorde au premier membre métrique une intonation soutenue et le met en valeur :

Se	*tã*	*pir*	*ap*	*so*	*lu*	*sur*	*la*	*tèr*	*e*	*sur*	*lõ*	*dœ*
12	**17**	7-10	8	15	16-13	11	11	16-10	13	10	14-12	5
	△				△			△	▲		△	
110	**220**	80-110	55	145	110-90	75	80	115-80	110	60	130-115	20
	△			△				△	▲		△	

Comme dans l'ordre musical encore, il y a parfois une certaine difficulté à reconnaître pratiquement les suspensions de sens et les chutes de phrase. Le texte n'est pas décisif, car la ponctuation est à chaque instant modifiée par les sujets. Il ne semble pas d'autre part que l'accent d'intensité, quand il remonte d'une ou deux syllabes, suffise à lui seul à produire l'impression d'une conclusion. De plus, si l'audibilité [1] conserve sa position ordinaire tandis que l'acuité marque une fin certaine, il ne semble pas non plus que cette audibilité contrebalance l'effet mélodique constaté. Force est donc, dans tous les cas, de juger d'après les hauteurs musicales. Mais alors nous retombons dans les incertitudes signalées ailleurs à propos des mouvements mélodiques, et nous tranchons d'après les principes exposés dans les deux chapitres où la question est plus amplement discutée.

Mais revenons à notre objet. Nous avons vu que le vers français, du moins à notre époque, ne connaît pas de place privilégiée où doit tomber nécessairement l'intensité principale. Celle-ci est conditionnée — théoriquement du moins —, en l'absence des phénomènes pathétiques déjà classés, par la structure de la période et par les coupes du texte. Il ne s'agit plus ici à proprement parler des membres rythmiques, mais de fragments moins réduits où tel accent peut dominer une série de plusieurs autres. Ces fragments eux-mêmes peuvent être d'étendue diverse, s'opposer en mouvements de *rinforzando* ou de *decrescendo*, l'affaiblissement de l'effort articulatoire commençant aussitôt que le point culminant a été atteint, et s'opérant de plus par échelons, selon les temps marqués du vers. Il en doit donc résulter des modulations d'une grande variété qui donnent à la poésie une partie de son harmonie en faisant se succéder, selon des rapports toujours nouveaux, des périodes de force croissante ou décroissante.

Nous avons vu que ces oppositions basées sur le sens se manifestent d'une façon assez régulière au point de vue musical, sauf accidents dus à l'effort oratoire [2]. On ne serait pas sans trouver des exemples semblables dans l'ordre dynamique; ou, si l'on veut et en d'autres termes, il arrive que les longues phrases mélodiques, embrassant plusieurs accents, se doublent de phrases semblables à caractère intensif, si bien qu'entre les acuités et l'énergie déployée il y a concordance et parallélisme. On pourrait classer comme suit [3] toute une série d'alexandrins en indiquant schéma-

1. Elle ne le fait, nous le montrerons, que sous l'influence de l'emphase ou du timbre.
2. Ajoutons aussi que tous les sujets n'aperçoivent pas toujours les mêmes effets et ne comprennent pas le texte de semblable façon.
3. Cf. p. 228, note 1.

tiquement le dessin constaté. Pour le premier cas, nous donnons d'abord les amplitudes, puis les audibilités. Ensuite, ces dernières suffiront jusqu'au développement par lequel nous terminerons cette partie de notre discussion.

1° Le *crescendo* de la voix est terminé à l'intérieur du premier hémistiche, et le *decrescendo* remplit le reste du vers. Cet affaiblissement de l'effort articulatoire se fait, comme il faut s'y attendre, par le moyen des temps marqués qui diminuent progressivement de valeur :

De servir, serviteurs qui pillez la maison.

		vír									
	ser	12-17	*ser*								
Dœ	11	110-90	9	*vi*							
11	80	Δ	55	12	*tòr*						
80				75	14-14	*ki*					
					95-90	9	*pi*				
					Δ	40	9	*yé*			
							40	7 11	*la*		
								35 75	10	*me*	
								Δ	65	11	*zô*
									Δ	55	13-2
											15-1

(*R. B.*, 3 R.)

Ici la disposition définie est très claire et elle concorde au point de vue de la distance auditive et du travail fourni, puisque les fortes amplitudes du dernier groupe rythmique sont uniquement causées par l'extrême gravité des voyelles prononcées.

2° Le *crescendo* de la voix est terminé par la syllabe de l'hémistiche et la voix descend ensuite par degrés jusqu'à la rime. Il y a pour ainsi dire équilibre entre les deux parties de l'alexandrin :

Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.

					mòr						
				la	410-275	*mõ*					
			par	290	Δ	310	*tre*				
		dwa	140				310	*di* *ŋ(œ)*			
	mœ	140 340-85					Δ	195	*dœ*		
Jœ	235	Δ							95	*twa*	
115									Δ	10 15-3	

(*Cid*, 28 C.)

3° L'opposition est analogue à celle du premier exemple, mais en sens inverse. Ici le renforcement de la voix, commencé avec la première syllabe du vers, déborde sur le second hémistiche, et les accents sont d'énergie croissante, tandis que le dernier membre métrique est moins fort :

Les flots le long du bord glissent, vertes couleuvres ;

gli
bòr 140 *sœ*
du 105 Δ 60 *ver*
lõ 95 30 *tœ*
lœ 65 30 *ku*
flò 65 90 *lœ̀*
Le 125-135 Δ 50-20 *vrœ*
45 Δ 20

(*P.G.*, 38 B.)

Le vers est intéressant parce que l'acuité des trois temps marqués est la même (280 v. s.). Il y a donc une de ces suppléances dont nous avons signalé plus haut la possibilité, et l'effet que se propose le sujet est très évident : il veut rendre la rapidité et la violence de la vague. L'affaiblissement brusque de la puissance articulatoire qui se note à la fin de l'alexandrin fait contraste avec le choc de la septième syllabe. Les déclamations de E et R au contraire ne laissent pas apercevoir les mêmes intentions.

4° Le *crescendo* de la voix peut commencer avec le début du premier groupe rythmique et se terminer avec la rime, sans être contrebalancé par aucun groupement de force décroissante. C'est qu'alors la plus forte suspension de sens coïncide avec la rime, ou bien qu'il y a une gradation pathétique produisant le même résultat :

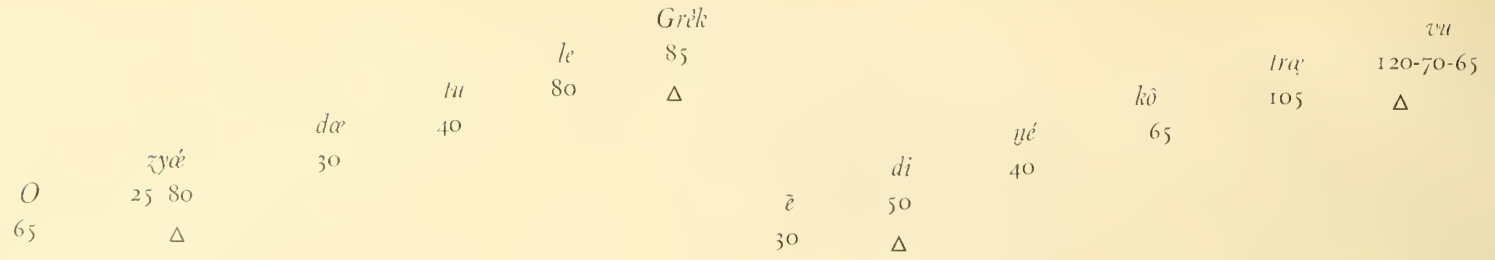
Mais voyez, regardez, ayez quelque pudeur.

dœ̀r
pu 165-55
kœ 140 Δ ·22
kèl 125
ye 130
e 130 ▲
dé 90
gar 110-55
rœ 50 Δ ·53
ye 55
vwa 70-45 ▲
Me 35 75 ·28
70 Δ

(*R. B.*, 10 E.)

5° Le vers peut se partager en deux phrases ascendantes à sommets rarement égaux, le point culminant de chacun étant déterminé par une coupe du texte :

Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous :

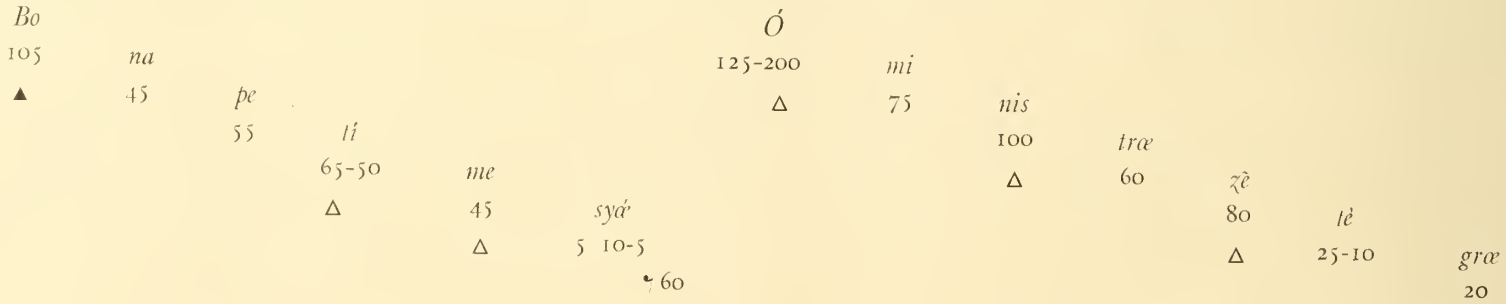


(*Andr.*, 31 A.)

Ici les deux crêtes qui terminent le premier et le second hémistiche, auxquelles les autres accents restent subordonnés, sont proportionnelles à la suspension du sens.

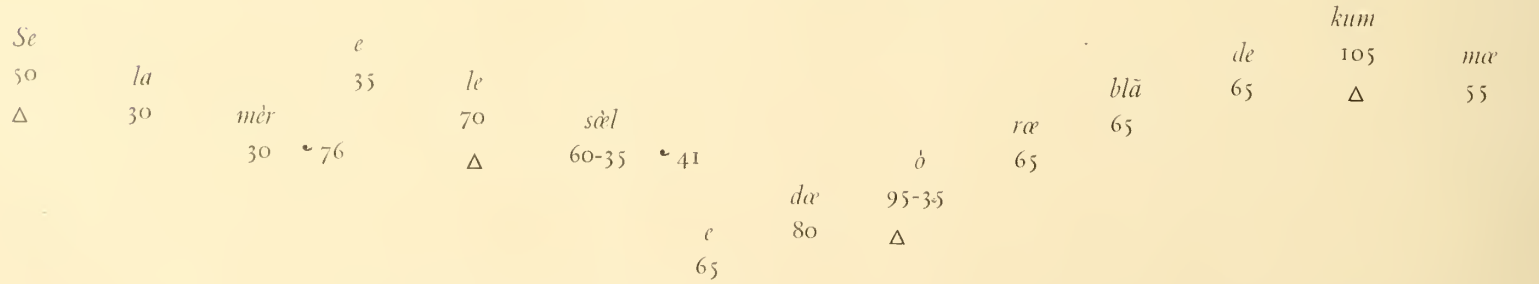
6° Inversement, mais moins souvent, deux périodes décroissantes sont possibles si l'alexandrin contient deux conclusions ou deux membres de phrase traités comme conclusions. Ou bien la ou les périodes d'affaiblissement peuvent se terminer à l'intérieur du vers, une période de *crescendo* commençant ensuite pour finir avec la rime. Les exemples seront :

Bon appétit, messieurs! — O ministres intègres !



(*R. B.*, 1 R.)

C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume,



(*P.G.*, 13 E.)

7° Ajoutons enfin et pour mémoire que les reliefs de mots pathétiques ou importants peuvent amener eux aussi des dessins logiques dans l'opposition des divers éléments du vers. Il suffira de citer :

Quelle honte pour moi, quel présage pour elle...

		ō t(œ)						*za j(œ)*		
	lœ	200-205-195		*mwa*			*pre*	250-250		*rè (lœ)*
Ke	165	△	*pur*	15 30-130		*kel*	245	△	*pu*	120
125			70	△	30	145			55	△

(*Bér.*, 23 C.)

Nous avons mentionné à propos des acuités l'opinion de Becq de Fouquières [1] : « La période mélodique, dit-il, correspond exactement à la phrase logique. De même que celle-ci peut se composer d'un ou plusieurs membres de phrase, de même la période peut se composer d'un ou plusieurs membres. Dans toute période mélodique, si l'on considère les syllabes les plus hautes de tous les membres, la plus haute sera celle du membre dans lequel se concentrera avec le plus d'énergie la pensée exprimée, et les hauteurs relatives des autres seront proportionnelles à leur importance relative. » Nous avons fait observer que, dans le domaine musical, seuls l'effort oratoire, la négligence ou l'erreur des sujets pouvaient troubler le rapport défini.

On pourrait croire, d'après les alexandrins précédemment transcrits, que dans l'ordre dynamique la même loi est valable dans les mêmes limites. Cependant l'intensité n'opère pas toujours avec la sensibilité que laisse apercevoir le régime des acuités. Il est parfois impossible au diseur d'escompter d'avance, d'une façon sûre, l'effet qu'il veut produire.

Les causes de cette impossibilité nous sont connues. D'abord, involontairement peut-être de la part des sujets, mais sans que les tracés laissent un doute sur le fait, l'influence de certaines consonnes rend l'effort beaucoup plus facile à telle place qu'à telle autre. Par suite l'audibilité y est plus grande sans qu'il y ait à proprement parler suspension de sens plus importante. Le manque d'équilibre logique, s'il n'est pas constant, est cependant assez fréquent. En voici un exemple :

Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

Kœ	*pœ*	*tō*	*rœ*	*fu*	*zé*	*ra*	*se*	*je*	*ne*	*rá*	*kú*
300	300	340-320	260 320	320	260 340-380	200 300	300	200 280	260 280	240 280	200-160
		○			○		●			○	
18	19	20-19	17	10	17-8	6	7	10	8	9	12-8
		△	▲		△			▲		△	
130	145	185-170	120	55	165-55	30	40	65	50	55	20-10
		△	▲		△			▲		△	

(*Andr.*, 30 A.)

Le vers se partage régulièrement en deux parties : une ascension de la ligne musicale, puis une chute réclamée par la terminaison de sens : les acuités se conforment aux indications du texte, et le point culminant est atteint à la césure. Au point de vue des intensités, le premier hémistiche doit retenir notre attention. Les deux syllabes aiguës sont la troisième et la sixième ; les tranches de force, dans chacune d'elles, sont de 340 v. s. cependant le premier temps marqué est plus énergique que le second, ce que font ressortir à la fois les amplitudes et les distances d'audition. Aucun effet littéraire ne commande le rapport constaté, bien au contraire. Il y a au phénomène une seule explication : le *l* projette plus énergi

1. *Traité de diction*, p. 141 et 161.

quement que le *z* la voyelle dont il est suivi, ou, si l'on aime mieux, le premier des groupes articulatoires dont nous parlons offre plus de facilités à l'effort que le second.

De plus, lorsque la voix s'élève au delà du médium, il peut arriver que l'audibilité, même quand on le désire, n'accompagne pas le mouvement mélodique, la portée acoustique, comme on le sait, se réduisant à mesure que l'acuité s'accroît. Cependant cette cause de trouble ne semble pas avoir laissé, dans les morceaux enregistrés par nous, de traces notables. Nous en viendrons donc au dernier motif dont le rôle est considérable : souvent les rapports logiques des membres de phrase et des groupes rythmiques sont profondément modifiés par le jeu normal des timbres et la qualité des nasales.

Pour quelque raison que ce soit [1] — et l'on pourrait discuter sur la légitimité de cette coupe — C a déclamé ce vers :

Tu voudrais fuir : en vain, Cinna, je le confesse;

de la façon suivante :

Tu	*vu*	*dre*	*fwir*	*ã*	*vẽ*	*Sin*	*na*	*j(œ)*	*lœ*	*kõ*	*fè*	*s(œ)*
380	300 480	420 420 480	540 540-440 400	440	360 480-240	360 300	300 320-260	260 280 320		320	360-240	
			○		○	○		•34			○	
7	8	14	10 18-14	14	15-8	10	9-2		16	25	5-7	
			△		△	△				△		
35	70	145	95 150-125	130	155-5	60	55-4		110	35	15-35	
			△		△	△			△			

(*Cin.*, I, 4.)

Le premier hémistiche porte une forte acuité à la quatrième syllabe et la césure est moins haute. Pourtant *i* étant entendu moins bien que *ẽ* pour des amplitudes égales ou même un peu supérieures, l'audibilité de la sixième syllabe est la plus forte. A la fin du vers il y a un déplacement de l'accent qui, considéré sous le point de vue du travail brut, tombe à la onzième place. Pourtant l'énergie dépensée l'est en pure perte, car le souffle a passé par le nez. Un autre exemple plus intéressant sera celui-ci :

Vous vous abandonniez au crime en criminel.

Vu	*vu*	*za*	*bã*	*do*	*nye*	*zo*	*kri*	*mœ*	*ã*	*kri*	*mi*	*nèl*	
160 280	260 320	280 320	260 340	320 360	340 340 360	280 320	280 380-400	380 340	200	280 280	280 300	280 240	180
					●		○	•48			○		
18	14	14	16	13	12 18	18	21-8	4	13	11	7	8	
▲			▲				△			△			
95	75	105	120	105	75 130	145	140-65	25	15	65	40	30	
▲			▲			△				△			

(*Andr.*, 4 A.)

Il est caractéristique. Musicalement ce vers forme deux phrases construites en opposition, la première plus longue que la seconde. Les ampli-

1. A cause de la ponctuation, sans doute.

tudes montrent que dynamiquement le sujet a eu l'intention de faire du mot *crime* le point culminant de son effort. Cependant l'audibilité se trouve reportée sur la septième syllabe [1], le contraste désiré disparaît, et il y a comme une mutilation dans le dessin attendu.

Que faut-il en conclure ? Tout simplement que l'acuité, dans la mélodie du langage, est l'élément dominant et suffisant. L'impression totale n'est point supprimée parce que les intensités et les hauteurs ne sont pas rigoureusement concordantes : elle est tout au plus affaiblie, l'élévation ou l'abaissement de la voix continuant à marquer d'une façon satisfaisante le rapport logique des propositions et des groupes rythmiques. Toutes ces observations sont d'une grande importance. Nous avons vu comment A avait réussi à ordonner dans une belle gradation tout un passage d'*Andromaque* :

Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue ;
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avait glacé ;
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée ;
De votre propre main Polyxène égorgée
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous :
Que peut-on refuser à ces généreux coups ? (25-32)

Nous avons commenté la superbe modulation qui, par le temps marqué d'un groupe rythmique quelconque, monte de vers en vers pour atteindre son sommet sur la rime de l'avant-dernier alexandrin, et retombe ensuite en manière de conclusion. Ici encore les hauteurs musicales seules sont capables de se combiner selon une progression aussi vaste, et les audibilités maxima révèlent l'impuissance de l'effort dynamique à produire des effets expressifs de quelque étendue. On lit en effet : v. 25 = 165^m — v. 26 = 170^m — v. 27 = $1[illegible]^m$ — v. 28 = 205^m — v. 29 = 175^m — v. 30 = 155^m — v. 31 = 120^m — v. 32 = 185^m.

Cependant, si la force déployée par l'organe n'indique pas toujours exactement les relations de sens dans lesquelles se trouvent les divers pieds métriques d'un même vers, il ne s'ensuit pas que la poésie française soit monotone. Ce grief des étrangers contre notre versification — et ils le répètent souvent par habitude plus que par conviction — n'est pas fondé. Il ne se justifie, nous l'avons montré, ni dans l'ordre temporel, ni dans l'ordre mélodique; nous ajoutons maintenant : ni dans le domaine des intensités. Peu importe que les schémas ne coïncident pas régulièrement avec les grandes divisions du texte et que les sommets principaux ne correspondent pas d'une façon permanente aux sections logiques de la phrase. Même alors les dessins révélés par l'analyse sont différents, et la variété subsiste : les « pleins » les plus en relief n'affectent jamais les mêmes syllabes, les formations se suivent sans se répéter ou ne se répètent qu'à de longs intervalles. Le dynamisme concourt, aussi bien que la durée et l'acuité, à l'harmonie du vers, sans qu'on puisse adresser à celui-ci le reproche de l'uniformité.

*
* *

Il nous faut rechercher maintenant dans quels rapports les alexandrins sont entre eux, pourquoi l'énergie maxima de l'un est plus considérable que l'énergie maxima de celui dont il est immédiatement précédé ou suivi. Les causes qui accroissent l'intensité du vers sont doubles, nous

1. On notera, à propos des présentes constatations (je ne parle pas du passage d'*Andromaque* déclamé par A), qu'il s'agit seulement, selon les cas, d'un simple transfert d'une syllabe à l'autre ou d'un groupe rythmique à l'autre, et que les remarques toutes générales qu'on trouvera à la fin de ce chapitre n'en sont pas infirmées.

l'avons vu : d'abord la présence d'un terme ou d'un groupe rythmique pathétiques, puis la suspension de sens. Inversement la force diminue quand aucun élément n'a réclamé un relief particulier, ou bien encore quand il y a conclusion. Ce sont les mêmes règles qui président aux variations de la hauteur musicale. Peut-on par conséquent juger du dynamisme par l'acuité et y a-t-il accord entre ces caractères de la parole ? Nous avons montré qu'à l'intérieur des membres métriques les concordances ne sont pas constantes. Mais d'autre part, de même que la suspension de sens détermine mélodiquement le choix d'un registre plus élevé, de même elle entraîne un effort moyen plus considérable ; réciproquement la conclusion opère une réduction générale sur les syllabes qui composent les deux hémistiches, rendant la voix plus grave et la dépense organique plus faible. Donc, *à priori*, si, à telle place, les amplitudes ne réussissent pas à produire l'effet escompté, il y a cependant des chances pour que, de vers à vers, le rapport ne soit pas troublé. S'il l'est au contraire, ce sera seulement par un concours de circonstances exceptionnelles, dans des cas qu'il nous appartiendra de commenter.

Nous prendrons pour base les tableaux généraux où nous avons consigné les hauteurs et les intensités maxima des morceaux étudiés. Nous reproduisons pour le premier fragment de *Cinna* les chiffres que nous fournit la déclamation de C, en indiquant en regard les unes des autres les acuités (H M) et les audibilités (I) :

	H M	I
1	540	170
2	480	325
3	460	260
4	540	155
5	440	175
6	440	340
7	720	305
8	440	280
9	600	245
10	400	330
11	620	340
12	540	340
13	460	235

En examinant la première colonne (H M), on dira donc : le premier vers est plus aigu, en son sommet principal, que le second ; le second est moins aigu que le premier, le troisième que le second ; le quatrième au contraire est plus aigu que le troisième, et ainsi de suite. De même en examinant la seconde colonne (I) on dira : le premier vers, en son sommet principal, est moins fort que le second, mais au contraire le second est plus fort que le premier, tandis que le troisième est plus faible que le second, le quatrième que le troisième, et ainsi de suite.

Les variations, on le notera, ne sont pas tout à fait concordantes. Écartons d'abord les cas où les hauteurs musicales sont constantes dans deux vers consécutifs : alors les audibilités peuvent être différentes, mais l'on ne peut conclure ni dans un sens ni dans l'autre. Ici par exemple on trouve au v. 5 une H M de 440 v. s. et une audibilité de 175^{m}, au v. 6 une H M de 440 v. s. également, mais une portée auditive de 340^{m}. De telles successions doivent être tenues pour neutres, comme inversement celles où l'intensité subsiste sans changement tandis que l'acuité se modifie, selon ce que nous constatons aux vers 11 et 12 du même fragment. Il reste que l'accord serait ici parfait si les vers 1, 4, 7 et 9 ne laissaient apercevoir un fléchissement dans la succession des intensités. Si au contraire le premier alexandrin était entendu, en sa syllabe la plus

forte, à 350^{m} par exemple, le quatrième à 280^{m}, le septième à 345^{m} et le neuvième à la même distance, alors les élévations de la voix d'une part, les accroissements de force de l'autre, marcheraient de pair et se recouvriraient mutuellement. La question qui se pose est donc celle-ci : les divergences sont-elles nombreuses, et à quelles raisons faut-il les attribuer ? Nous allons essayer d'apporter une réponse.

En raisonnant sur tous les morceaux inscrits comme nous venons de le faire sur le fragment de *Cinna* dont nous avons transcrit les chiffres maxima, et en prenant pour point de départ l'acuité dominante, on découvre deux séries de discordances : ou bien l'audibilité est inférieure à celle qu'on attendrait, ou bien elle est supérieure. Nous distinguerons donc ces deux catégories :

A : la puissance acoustique diminue tandis que la hauteur musicale augmente :

Cinna, I C- v. 1-4-7-9
Cinna, II C- v. 8
Le Cid C- v. 1-**5**
Le Cid J- v. **9**-19-23
Andromaque A- v. 1-9-19-27-29-31
Bérénice C- v. 15-26-28-32-34
Bérénice J- v. 10-11-15-17
Hernani A- v. 1-3-11-16-18-21-23
Hernani E- v. 1-13-16
Ruy Blas E- v. 1-**36**-38-40
Ruy Blas R- v. 27-29-**32**
Les Pauvres Gens -B- v. 8-29-43
Les Pauvres Gens -E- v. 10-**13**-24-39
Les Pauvres Gens -J- v. 5-14-21-24
α- *Le Cid*- v. 3-12
α- *Bérénice*- v. 1-15

B : la puissance acoustique augmente tandis que la hauteur musicale diminue :

Le Cid C- v. 8-10-12-15-22-24-26-28
Le Cid J- v. 15
Andromaque A- v. **4**-7
Bérénice C- v. 5-7-9-13-23
Bérénice J- v. 8-25-29-33
Hernani A- v. 6
Hernani E- v. 20-27
Hernani R- v. 4-8-14-17-23-26-30
Ruy Blas E- v. **8**-9-17-21-**26**-34
Ruy Blas R- v. 13-36
Les Pauvres Gens -B- v. 12-32-34-38
Les Pauvres Gens -E- v. 20-**30**-33
Les Pauvres Gens -J- v. 11-28-38
α- *Le Cid*- v. 8-10
α- *Bérénice*- v. 4-7-13

En résumé 110 alexandrins sur 515 analysés, soit 21,3 pour cent, attestent des divergences certaines. Notons d'abord que, dans tous les vers soulignés au cours du précédent catalogue, un faible accroissement ou un faible affaissement de l'intensité potentielle suffirait à rétablir la concordance absente. Il n'en est pas moins vrai que 80 fois pour cent à peu près, ce qui est une proportion énorme, on peut conclure de la hauteur au dynamisme, ou, si l'on aime mieux, le mouvement des acuités, quatre fois sur cinq, se fait accompagner d'un mouvement semblable sous le rapport des progressions dynamiques.

Quant aux causes des différences signalées, elles sont de plusieurs sortes. En laissant de côté les fragments déclamés par le sujet α, pour la voix duquel les tables de réduction n'ont pas été faites, nous pourrons présenter la classification suivante :

1° Le motif du désaccord réside dans les timbres et quelquefois aussi, mais accessoirement, dans les hauteurs musicales, l'organe pouvant produire un effet plus puissant lorsqu'il demeure dans les notes du médium. Ainsi le premier vers de *Cinna*, I, plus aigu en son point culminant que le second, présente une audibilité maxima plus faible. Voici le texte :

Oui, va, n'écoute plus ma voix qui te retient :
Mon trouble se dissipe et ma raison revient.

Les amplitudes les plus fortes sont celles de *i* (59 dans *oui*) de *u* (35 dans *trouble*); cependant c'est la nasale du mot *raison* (28) qui est entendue le plus loin. Il est bien évident que le travail brut, beaucoup plus important dans le premier alexandrin, aurait fait coïncider l'acuité et la distance de compréhensibilité extrêmes s'il avait affecté une voyelle plus favorable, un *a* ou un *o*. La même explication est valable dans d'autres cas, soit que le vers lui-même présente une articulation désavantageuse (*Cid* 4 et 9 C; *Andr.* 31 A; *Bér.* 15 et 28 C; *P. G.* 13 E et 32 B), soit qu'il acquière au contraire son relief grâce aux sonorités improductives du vers précédent [1] (*Bér.*, 9 C et *P. G.*, 32 B). En se reportant aux analyses rythmiques consignées dans nos tableaux généraux, on comparera, pour tous ces exemples, les timbres des deux voyelles les plus aiguës des alexandrins en contact.

2° La hauteur musicale seule doit être invoquée. L'affaissement de la puissance acoustique, au v. 7 de *Cinna*, I, n'a pas d'autre cause. L'accent principal du vers antécédent se rencontre sur une note de 360 v. s. (*ton*, amplitude = 33), tandis que la voix s'élève à 620 v. s., dans la tranche dynamique, sur *porte* (620-720, amplitude = 29). Sur ce mot, l'effort a été évidemment plus grand, car l'on doit se souvenir que plus la voix s'élève, plus l'arc de la vibration, à énergie égale, diminue. Mais, d'autre part, c'est dans le médium que la dépense opère avec le plus d'efficacité.

La même explication est valable ailleurs, soit qu'il y ait affaiblissement de l'intensité prévue parce que l'alexandrin lui-même possède un sommet très aigu (*Cid*, 9 J), soit qu'il y ait au contraire un accroissement résultant d'une répercussion exercée par le vers précédent : *Hern.*, 23 R (*dis*, v. 22) — *R. B.*, 21 E. D'une façon un peu différente, la relation de la hauteur et de l'intensité est détruite dans deux cas (*Cid*, 5 et *R. B.*, 24 E), parce que, dans le groupe rythmique où l'acuité fait présager le plus ample déploiement de force, le temps marqué musical s'est déplacé [2], avec élévation considérable de la voix tandis que l'accent dynamique est régulier :

Je sais ce que l'honneur, après un tel outrage...

On trouve en effet ces chiffres : *je* = H M 660, ampl. 13, *sais* = H M 500, ampl. 15. Une accentuation normale aurait rétabli la concordance disparue.

3° La constitution intime de la voyelle nasale est la cause du désaccord constaté. Soient ces deux alexandrins :

Me force à travailler moi-même à ta ruine.
Car enfin n'attends pas de mon affection... (*Cid*, 22-23.)

Il s'agit de la déclamation du sujet J. L'acuité maxima du v. 22 est de 300 v. s., celle du v. 23 de 420 v. s. On attendrait donc, conformément à la règle générale, une audibilité plus grande sur ce dernier alexandrin. Or, on lit v. 22 = 95^{m} et v. 23 = 90^{m}. L'effort cependant avait été calculé de telle sorte que le rapport régulier devait se manifester. La dernière syllabe du mot *attends* révèle en effet une amplitude de 15, ce qui donnerait une puissance acoustique de 190^{m}, tout à fait satisfaisante cette fois, si l'écoulement du souffle n'avait pas eu lieu surtout par le nez.

C'est au même motif que doivent être attribuées de nombreuses exceptions appartenant soit à la catégorie A, soit à la catégorie B. Dans cette dernière série, c'est la nasale du vers précédent qui a déterminé l'intensité plus forte de l'alexandrin anormal. Nous pouvons donc citer, en indiquant pour les exemples du catalogue A la syllabe à laquelle il faut imputer la déviation notée : *Andr.*, 9 (s. 6) — 19 (s. 6) — 27 (s. 1 et 6) A — *Bér.*, 7 C — 11 J (s. 1) — 15 J (s. 6) — 17 J (s. 2) — 26 C (s. 5) — 28 C (s. 7) ; — *Hern.*, 1 A (s. 7) — 1 E (s. 7 et 12) — 3 A (s. 5) — 11 A (s. 11) — 13 E (s. 3) — 17 R — 23 A ; — *R. B.*, 26 E — 29 R (s. 3) — 32 R (s. 3) — 36 E (s. 2) ; — *P. G.*, 8 B (s. 12) — 12 B — 29 B (s. 4) — 34 B.

1. Par conséquent, les circonstances peuvent être différentes. D'ailleurs, en consultant notre catalogue d'exceptions donné plus haut, on verra qu'il s'agit tour à tour soit de la catégorie A, soit de la catégorie B.

2. Il fallait aussi, nous l'avons vu, frapper fortement le mot *honneur*, important pour le sens, donc réserver la hauteur musicale pour le groupe initial du vers.

4° A côté de ces motifs d'ordre purement physique, il y en a d'autres d'ordre littéraire. Nous avons vu, en comparant entre eux les groupes rythmiques d'un même alexandrin, que parfois la hauteur musicale et la force se séparent et sont réservées à la production d'effets différents, que parfois aussi s'établissent des suppléances entre l'acuité et le dynamisme, la transition, pour rappeler un des faits mis en lumière, se marquant uniquement par une élévation de la voix, sans intensité concomitante. De vers à vers, les mêmes causes doivent être invoquées dans les conditions précédemment déterminées. L'effort est en effet très modéré quand il s'agit de traduire une impression de douceur ou de calme, quand on veut enfin faire valoir une ironie tranquille ou des sentiments élégiaques. Alors la voix peut monter, mais l'énergie se comporte d'une façon inverse. Cette fois, la discordance est voulue par le sujet qui déclame. Ces observations s'appliquent à toute une série d'alexandrins qui figurent dans notre catégorie A. Les voici : *Andr.*, 1 A — *Bér.*, 10 J — *Hern.*, 16 et 21 A — *Hern.*, 16 E — *R. B.*, 1 E.

5° Au contraire, lorsque la hauteur musicale maxima s'abaisse en vertu des nécessités définies par nous, il arrive qu'il soit indispensable de mettre en relief un groupe rythmique important ou pathétique, selon les indications que laisse apercevoir le texte, quelquefois aussi selon une nuance de sens que le sujet, faisant un sort aux mots, est seul à apercevoir. Alors l'intensité augmente tandis que l'acuité diminue. Ici encore, la divergence est préméditée. Soient donc ces deux vers :

Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi ;
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi. (*Cid*, 27-28.)

Le sujet C monte jusqu'à 600 v. s. sur le mot *moi*, tandis que l'accent musical le plus élevé du dernier alexandrin (*mort*) ne dépasse pas 520 v. s. Mais les audibilités sont respectivement de 350^{m} et de 410^{m} aux points culminants. On en saisit la cause : il y a là deux membres métriques qu'il faut faire ressortir : *en m'offensant* et *par ta mort* ; la hauteur mélodique marquera donc spécialement la suspension de la phrase, mais les valeurs significatives sont traduites par les intensités et le second de ces membres métriques l'emportera sur le premier : c'est en lui que s'exprime d'une manière définitive la volonté de Chimène.

Naturellement, les sujets ne sont pas toujours unanimes, cependant l'explication que nous venons de présenter est valable pour toute une série d'exemples appartenant à la catégorie B. En voici la liste : *Cid*, 8 C — 10 C — 12 C — 15 C et J — 22 C — 24 C ; — *Andr.*, 4 et 7 A ; — *Bér.*, 13 et 23 C ; — *Hern.*, 4 R — 8 R — 14 R — 26 R ; — *R. B.*, 8 E — 9 E — 13 R — 17 E — 21 E — 34 E — 36 R ; — *P. G.*, 11 J — 28 J — 30 E — 33 E — 38 B et J.

Dans quelques vers de la catégorie A, au contraire, l'affaissement de l'énergie maxima, en opposition avec une acuité maxima croissante, provient de la présence, dans le vers antécédent, d'un mot important dont le relief a été très considérable. Ce sont : *Andr.*, 29 A ; — *R. B.*, 38 et 40 E ; — *P. G.*, 10 et 39 E.

Ainsi se résolvent les difficultés signalées. Ajoutons cependant que nos exceptions laissent apparaître un résidu composé d'alexandrins pour lesquels le désaccord des audibilités et des hauteurs musicales résulte d'une cause inconnue ou s'éclaire plus difficilement par un des motifs allégués. Ce résidu est le suivant : *Cin.*, II, 8 C ; — *Cid*, 19 J et 26 C ; — *Bér.*, 5 et 34 C — 33 J ; — *Hern.*, 18 A et 30 R ; — *P. G.*, 5 J — 14 J (ici la lecture des amplitudes a été incertaine) — 21 J — 24 J (la difficulté aurait disparu si l'on avait pris une courbe intermédiaire dans les tables de réduction) — 43 B, en tout, onze cas irréductibles sur cent dix : c'est assurément peu de chose.

Donc, et pour résumer ce long débat, les acuités et les énergies auditives maxima, sur un ensemble de cent vers, varient d'une façon discordante vingt fois en moyenne, tandis que quatre-vingts fois (en chiffres ronds) il y a concomitance des progressions et des régressions. Après avoir déblayé le terrain en traitant des divergences, nous allons pouvoir nous occuper des alexandrins qui représentent la règle. Il est dès maintenant plausible que les audibilités, dans ces alexandrins, se distribuent comme les hauteurs musicales correspondantes et sont réservées à la production

des mêmes effets, expression pathétique, suspension ou conclusion de sens, sauf que dans le détail la place de l'accent culminant, quand les groupes rythmiques sont de même valeur, peut être différente : nous avons d'ailleurs reconnu qu'il y avait parfois échange et substitution. Par conséquent, pour démontrer d'une façon décisive l'existence de la loi que nous venons d'énoncer, il nous suffira de reprendre point par point l'exposition que nous avons faite des variations musicales, en nous servant le plus possible des mêmes exemples, et cela nous sera loisible toutes les fois que les lectures nécessaires auront été faites, toutes les fois aussi que nous ne nous trouverons pas en présence d'une des exceptions signalées ci-dessus. Comme de juste, sur la question de savoir s'il y a terme pathétique, suspension ou conclusion de sens, les sujets ne sont pas toujours unanimes, et par cette observation se trouvent aussi réservés les conflits dont nous avons marqué l'importance tant au point de vue temporel qu'au point de vue mélodique.

Nous commençons par les faits les plus simples.

De deux vers consécutifs qui contiennent tous les deux un élément de passion, celui qui sollicite le mouvement le plus violent reçoit en même temps l'intensité la plus forte. Quand les déclamations ne sont pas d'accord, c'est que le texte permet des interprétations différentes. Nous citons cet exemple :

> Ce silence est trop noir, ce calme est trop profond.
> Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond ? (*Hern.*, 21-22.)

Il y a là deux élans pathétiques, dont le dernier est incontestablement le plus véhément. C'est lui que la voix fait ressortir davantage. Toutes les dictions enregistrées sont d'accord; l'exception de A est seulement apparente et n'existe que par les audibilités. Nous transcrivons les chiffres obtenus pour R :

Sœ	*si*	*lâs*	*e*	*tro*	*nwàr*	*sœ*	*kalm*	*e*	*tro*	*pro*	*fô*
90	80	25	65	100	40 50	**180**	55	90	75	145	80-10
Δ				Δ	~41	Δ		▲		Δ	~43

Di	*nœ*	*vu*	*dre*	*tu*	*pa*	*vwàr*	*u*	*ne*	*twal*	*o*	*fô*
150-90	135	95	140	85	120	50 **195**	25	155	30 75-30	40	45
Δ	▲		▲			Δ		Δ			Δ

L'exemple est intéressant. En réalité, c'est le mot *dis* qui a supporté l'effort le plus considérable, avec 26 d'amplitude contre 16 sur l'*a* de *voir*. Une syllabe s'est acoustiquement substituée à l'autre et le rapport est maintenu.

Une gradation semblable est encore reconnaissable dans ce passage d'*Hernani* :

> Le bal ! mais un oiseau qui chanterait aux champs !
> Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse,
> Ou quelque flûte au loin ! . . . Car la musique est douce . . . (*Hern.*, 26-28.)

Si l'on fait abstraction des deux premières syllabes qui appartiennent à un fragment de sens différent, on remarque que le groupe rythmique : *un rossignol* (et le reste du vers) est plus fort que le membre constitué par les mots : *mais un oiseau* (et le dernier hémistiche). Il y a progression dans l'énergie de *oiseau* à *rossignol*, mais non de *rossignol* à *flûte*. Doña Sol désire l'un ou l'autre, mais si c'est un oiseau, elle réclame un rossignol. Le sujet E indique parfaitement ce rapport [1] dans l'ordre de l'intensité comme il l'avait indiqué dans l'ordre des hauteurs :

1. Les trois sujets sont d'ailleurs d'accord.

Lœ	*bal*	*me*	*zæ̃*	*nwa*	*zõ*	*ki*	*eã*	*t(œ)*	*rè*	*to*	*eã*
40	5-5	55	65	**115**	90-70	115	40	100		70	20-15
△				△		▲		△		△	∘ 42

Œ	*ro*	*si*	*gol*	*per*	*du*	*dã*	*lõ*	*bre*	*dã*	*la*	*mu*	*s(œ)*
60	**135**	115	70-40	155	130	105	20	45	80	20	35-30	
	△			△					▲		△	

U	*kel*	*kœ*	*flut*	*o*	*lwẽ*		*kar*	*la*	*mu*	*zik*	*e*	*du*	*sœ*
35	50	90	**90**	80	85	90-25	30	30	30	50	40	40	35
			△			△ ∘ 52				△		△	

Pour que la hiérarchie des accents s'établisse, il faut que le sens l'impose réellement. Mais alors encore il est possible de tricher avec le texte, de considérer les parties successives de la phrase comme étant sur le même plan, de telle sorte que l'une d'elles, n'importe laquelle, soit affectée de la force maxima la plus grande. Inversement aussi la voix peut instituer entre deux alexandrins successifs, et du premier au second, une progression dynamique que la logique ne rend pas nécessaire. Ce fait explique, dans les cas exceptionnels commentés plus haut, que les sujets ne soient pas toujours unanimes quand il s'agit d'accorder un relief particulier à un mot important ou pathétique : c'est qu'alors il y a eu divergence dans l'appréciation de la valeur significative.

La gradation est susceptible de se marquer, qu'elle soit purement artificielle ou commandée par le sens, à plusieurs vers de distance. Nous soulignons, dans les vers suivants de *Ruy Blas*, les syllabes mises en vedette :

> **Donc**, vous n'avez pas honte et vous choisissez l'heure
> L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure !
> **Donc**, vous n'avez ici pas d'autres intérêts. . . (4-6.)

Si chez R la constitution de la nasale a, jusqu'à un certain point, entravé l'effet, il se manifeste cependant d'une manière assez notable chez E. Le premier *donc* est entendu à 105^{m}, le second à 265^{m}. Ailleurs au contraire la progression n'a pas été possible, parce qu'un trop grand intervalle sépare les groupes rythmiques qui se répondent :

> Mais par où commencer ? **vingt fois** depuis huit jours
> J'ai voulu devant elle en ouvrir le discours ;
> Mais dès le premier mot ma langue embarrassée
> Dans ma bouche **vingt fois** a demeuré glacée. (*Bér.*, 28-31.)

Ni C ni J n'ont indiqué la correspondance voulue par le poète. A plus forte raison, quand la période est de dimensions encore plus étendues, il est impossible d'établir des subordinations développées, marquées par l'un quelconque des accents rythmiques, le plus fort de chaque vers croissant d'énergie jusqu'à ce que la phrase trouve sa résolution. Nous avons d'ailleurs déjà signalé que les huit derniers vers du passage d'*Andromaque* enregistré, si parfaitement ordonnés au point de vue mélodique par A, ne le sont pas au point de vue dynamique : timbres, hauteurs musicales, nasalités extrêmes, y font obstacle.

Néanmoins, ces réserves une fois faites, il est notable que l'intensité comparée des alexandrins est en raison directe de leur valeur expressive, et les développements qui précèdent l'ont abondamment montré. Inversement, la preuve est tout à fait facile. Les vers suivants présentent une

dépense de force moins considérable que ceux dont ils sont immédiatement précédés, parce que ceux-ci contiennent soit un terme exclamatif, soit un mot pathétique ou important mis en relief par la voix, soit enfin un mouvement de passion :

L'unique allègement qu'elle eût pu recevoir. (*Cid*, 16 C J.)
De lâches sentiments pour ta punition. (*ib.*, 24 J).
Le temps de respirer et de voir seulement ! (*Hern.*, 2 E.)
Ou qu'une voix des nuits tendre et délicieuse... (*ib.*, 23 R.)

Enfin la différence des énergies peut servir à marquer une opposition littéraire entre des sentiments dissemblables. On note le fait à l'intérieur d'un même vers :

C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume...

Se	*la*	*mèr*	*E*	*le*	*sèl*	*E*	*dœ*	*òr*	*blã*	*de*	*ku*	*m(œ)*
10	45	20	10	5	3	10	230	190-85	350	130	130-85	
	Δ	▾ 58	Δ		▾ 73		▲		Δ		Δ	▾ 23

(*P. G.*, 13 J.)

Le premier hémistiche doit être dit avec beaucoup de simplicité : la voix reste en effet modérée. Le second au contraire peint la violence des éléments et la fureur de la tempête : l'intensité s'accroît immédiatement par une juxtaposition des syllabes fortes aux syllabes faibles. Voici d'autres cas :

Maître de mon destin, libre dans mes soupirs,
Je ne rendais qu'à moi compte de mes désirs.
Mais, à peine le ciel eut rappelé mon père... (*Bér.*, 12-14 J.)

J'espérais que du moins mon trouble et ma douleur
Lui feraient pressentir notre commun malheur ;
Mais sans me soupçonner, sensible à mes alarmes... (*Bér.*, 32-34 J.)

Le gouffre roule et tord ses plis démesurés
Et fait râler d'horreur les agrès effarés.
Lui songe à sa Jeannie, au sein des mers glacées... (*P. G.*, 39-41 B J.)

Dans chacun de ces exemples, les sujets indiqués déploient une force moindre sur le troisième vers ; ils expriment ainsi soit l'abattement moral accru, soit la tranquillité d'âme faisant contraste avec la rage d'une mer démontée. Ils ont fait effort pour distinguer dynamiquement les divers plans du texte.

Toutefois, les relations des alexandrins entre eux ne sont pas uniquement déterminées par leur valeur pathétique, car certains vers ne contiennent aucun élément de passion. Il nous faut donc passer maintenant aux conditions qu'imposent à la déclamation les coupes des périodes. Les éventualités à envisager ont été signalées dans notre chapitre consacré aux hauteurs musicales comparées. Les successions rencontrées peuvent être en effet de différente nature : elles consistent ou bien en deux ou plusieurs vers suspendus, ou bien en deux ou plusieurs vers à sens

complet. Mais d'autres combinaisons sont encore possibles : soit un vers fin de phrase après un vers suspendu, soit un vers suspendu après u vers à sens complet, soit enfin un vers suspendu faisant suite à un vers qui termine une période [1].

Nous commencerons par le premier des cas que nous venons d'énumérer. De deux ou plusieurs alexandrins suspendus qui se succèdei lequel présente l'intensité maxima la plus considérable ? La règle peut se formuler de la façon suivante : toutes choses restant égales par ailleu (c'est-à-dire quand les accidents de caractère pathétique sont absents ou primés par la suspension et que par conséquent les faits restent simples celui qui possède l'accent entendu le plus loin est celui qui supporte la coupe de sens la plus forte, sauf les exceptions notées plus haut. Souver si telle voyelle est improductive au point de vue de l'audibilité, elle est suppléée à l'intérieur du même vers par une autre voyelle plus favorabl

Il faut s'entendre. Quand deux alexandrins suspendus ont dans la phrase la même importance, il est différent que l'un ou l'autre présente distance de compréhensibilité la plus forte. Cet exemple le laisse voir :

La femme est au logis, cousant les vieilles toiles,
Remmaillant les filets, préparant l'hameçon,
Surveillant l'âtre où bout la soupe de poisson... (*P. G.*, 22-24.)

On trouve en effet ces chiffres : v, 22 B = 125^m, E = 196^m, J = 90^m ; — v. 23 B = 65^m, E = 210^m, J = 150^m ; — v. 24 B = 85^m, E = 130 J = 140^m. Les sujets ne sont donc pas d'accord. Il se pourrait que dans des cas semblables une subordination fût constatée, mais elle serait alo fortuite, la logique ne l'indiquant en aucune manière.

Au contraire, quand deux vers suspendus se suivent, faisant partie d'une même phrase, si le second se trouve avec le premier dans un rappo de dépendance étroite et sert à le compléter de telle sorte qu'ils forment à eux deux un tout indissoluble, c'est le second qui nécessairement po sède l'intensité maxima la plus grande. Nous citons deux exemples :

Cette grandeur sans borne et cet illustre rang
Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang... (*Cin.*, II, 3-4 C.)

Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue... (*Andr.*, 25-26 A [2].)

et nous transcrivons les mesures obtenues pour le premier :

Se	*tœ*	*grã*	*dœr*	*sã*	*bor*	*nœ*	*e*	*se*	*til*	*lus*	*trœ*	*rã*
75	75	75	100	20	**135**	55	65	120	120	120	80	95
			△		△	36				△		△
Ki	*mõ*	*ja*	*dis*	*ku*	*té*	*tã*	*dœ*	*pèn*	*e*	*dœ*	*sà*	
60	75	75	105	95	100	95	75	100	40	135	**140**-45	
			△		△	▲		△			△	

Au delà de deux vers, il semble beaucoup plus difficile de traduire dynamiquement les relations des fragments suspendus d'une même période Le passage suivant en fait foi :

1. Nous rappelons que les suspensions et les fins de phrase ne sont pas liées aux signes de ponctuation, mais dépendent des convenances individuelles, du moins en bien de cas. D'ailleurs, nous avons jugé du fait en lui-même d'après les acuités, critérium qui nous semble définitif.

2. L'effet produit aurait été le même aux v. 30-31 d'*Andromaque* (A) si l'effort principal, dans ce vers 31, n'avait pas affecté l'*u* défavorable du mot *vous*.

Et, comme un voyageur, sur un fleuve emporté,
Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été,
Et voit fuir sous ses yeux mille plaines fleuries,
Ma pensée entraînée erre en tes rêveries ! (*Hern.*, 17-20.)

R a admis qu'il y a là, précédant la conclusion, deux membres dont le second, composé de deux vers, se subordonne le premier. Les intensités concordent avec les acuités et l'on trouve : v. 17 = 190^{m}, v. 18 = 175^{m}, v. 19 = 230^{m}, v. 20 = 125^{m}. Pour les deux autres sujets A et E, qui ont vu dans ce texte trois groupements en dépendance musicale mutuelle, des exceptions signalées plus haut viennent troubler l'ordre attendu.

Il faut indiquer d'autre part que la règle posée ci-dessus à l'égard de deux alexandrins suspendus consécutifs ne trouve plus son application dès que les rapports se modifient. Si le premier vers est constitué par une proposition conditionnelle et le second par une proposition principale ; si le premier vers est construit en opposition avec le second — et ici nous touchons presque à l'expression pathétique — celui-ci ne se soude plus intimement à celui-là : la voix fait ressortir le contraste, puisque le sens n'indique aucune subordination. L'audibilité maxima est comme précédemment déterminée par la plus forte suspension, mais celle-ci est contenue dans le premier alexandrin. On peut invoquer ces exemples :

Si je t'ai fait parler, si j'ai voulu t'entendre,
Je voulais que ton zèle achevât en secret... (*Bér.*. 3-4 C.)

Je connus que bientôt, loin d'être à ce que j'aime,
Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même ; (*Bér.*, 18-19 C J.)

Mais, sans me soupçonner, sensible à mes alarmes,
Elle m'offre sa main pour essuyer mes larmes,... (*Bér.*, 34-35 C J.)

Nous transcrivons pour le premier la déclamation de C :

Si	*jœ*	*te*	*fè*	*par*	*lé*	*si*	*je*	*vu*	*lu*	*tã*	*tã*	*drœ*
90	100	100	155	65	125-40	70	130	80	80	80	**315**	30
			▲		△		▲				△	37
Jœ	*vu*	*lè*	*kœ*	*tõ*	*zèl*	*a*	*ɛœ*	*va*	*tã*	*sœ* [1]	*krè*	
145	60	95	65	30-75	40	30	90	40	15	125	40-20	
▲		△		△			△			△		

De même dans ces vers :

Quelle honte pour moi, quel présage pour elle
Si dès le premier pas, renversant tous ses droits,
Je fondais mon bonheur sur le débris des lois ! (*Bér.*, 23-25.)

Les rapports des divers membres de phrase ont été bien établis par la voix, sous la réserve de la substitution de l'intensité à l'acuité dans les groupes pathétiques du premier alexandrin, la hauteur musicale étant plus particulièrement réservée à marquer la suspension de sens. Les audibilités maxima sont celles-ci : v. 23 C = 250^{m}, J = 285^{m} ; — v. 24 C = 200^{m}, J = 180^{m}. Il s'agit de ne point brouiller l'expression, de ne point faire dépendre le v. 24 du v. 23. L'effet est atteint. Soit, dans la diction de C :

1. L'accent se déplace oratoirement : la hauteur musicale ne laisse aucun doute sur la suspension.

Ke	*lœ*	*ō t(œ)*	*pur*	*mwa*	*kel*	*pre*	*za j(œ)*	*pu*	*rè l(œ)*		
125	165	200-205-195	70	15 30-130	145	245	**250**-250	55	120		
		△		△ 30			△		△		
Si	*de*	*lœ*	*prœ*	*mye*	*pá*	*rā*	*ver*	*sà*	*tu*	*se*	*drwa*
110-65	105	100	130	50 155	75-50	200	50	15	100	110	30 40-10
△	▲			△	34	△				△	

(*Bér.*, 23.)

Les divers plans de la période ont été mis en valeur par la voix.

Nous passerons maintenant au second des cas qui peuvent se présenter : deux vers à sens complet[1] se succèdent. Ici la solution est beaucoup plus simple. L'un ou l'autre en effet peut être affecté de l'accent d'intensité le plus considérable, selon la suspension de sens qu'il renferme ou l'importance accordée à tel de ses éléments. Souvent la volonté du sujet est seule décisive, et le texte permet qu'on accorde la prédominance à n'importe lequel des deux alexandrins en contact[2]. Nous citerons :

J'aimais, je soupirais dans une paix profonde :
Un autre était chargé de l'empire du monde ; (*Bér.*, 10-11 C J.)

La Savoie et son duc sont pleins de précipices.
La France pour vous prendre attend des jours propices. (*R. B.*, 24-25 R.)

Comme il faut combiner sûrement les manœuvres !
Les flots le long du bord glissent, vertes couleuvres ; (*P. G.*, 37-38 E J.)

Dans les deux premiers exemples, le premier alexandrin l'emporte pour tous les sujets. Le second, au contraire, est dominant dans le dernier exemple. On se rendra compte du détail en se reportant aux tableaux d'ensemble.

Troisième cas : un vers qui termine une période fait suite à un vers suspendu. Il n'y a pas de difficulté : l'alexandrin de conclusion présente l'intensité maxima la moins forte, soit que la coupe offerte par le texte y soit réellement moins importante que dans l'alexandrin antécédent, soit que la fin de phrase opère une réduction générale de l'énergie sur tous les groupes rythmiques qui précèdent la rime. La règle se vérifie toutes les fois qu'il n'y a pas une des exceptions dont nous avons montré les causes. Nous signalerons donc :

Il se ramène en soi, n'ayant plus où se prendre,
Et monté sur le faîte, il aspire à descendre. (*Cinna*, II, 13-14 C.)

Même soin me regarde, et j'ai, pour m'affliger,
Ma gloire à soutenir, et mon père à venger. (*Cid*, 11-12 J.)

Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi ;
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi. (*Cid*, 27-28 J.)

Et ne prévoit rien moins de cette obscurité
Que la fin d'un amour qu'elle a trop mérité. (*Bér.*, 36-37 C J.)

1. Les vers à sens complet présentent à la fois une suspension intérieure et une conclusion. On peut leur comparer les vers à conclusion intérieure et à suspension finale.
2. Il s'agit naturellement du vers à sens complet réel, c'est-à-dire de celui que le sujet rend tel.

Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter ;
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter. (*Andr.*, 7-8 A.)

Les deux premiers de ces vers, déclamés par C, nous ont donné les mesures suivantes :

Il	*sœ*	*ra*	*mèn*	*ã*	*swa*	*na*	*yã*	*plú*	*zu*	*sœ*	*prã*	*drœ*
50	95	105	140	90	60 130	130	75	145	95	130	**245**-225	10
			Δ		Δ ˘41	▲		Δ			Δ	
E	*mõ*	*té*	*sur*	*lœ*	*fèt*	*i*	*las*	*pír*	*a*	*de*	*sã dr(œ)*	
110	110	165	65	180	130-**190**	65	105	110	25	185	175-5	
		Δ			Δ			Δ		Δ		

La règle ne paraît souffrir d'autres exceptions que celles dont nous avons rendu compte, exceptions involontaires quand elles sont causées par un timbre insuffisant, volontaires quand le sujet a voulu mettre en relief, comme C dans le second des précédents exemples, un mot important situé dans l'alexandrin de conclusion.

Quatrième éventualité : un vers suspendu succède à un vers à sens complet. Ils sont indépendants l'un de l'autre. Comme ils contiennent chacun une coupe suspensive, c'est d'après celle-ci que s'établira leur audibilité maxima. Les tracés montrent que l'accent dominant peut appartenir à l'un ou à l'autre. Nous nous contentons de citer le début des *Pauvres Gens* (1-3) :

Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close.
Le logis est plein d'ombre, et l'on sent quelque chose
Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur.

Le vers à sens complet est le premier, le vers suspendu le second, et la déclamation de tous les sujets concorde à cet égard avec les indications du texte. On trouve : v. 1 B = 85^m, E = 145^m, J = 200^m — v. 2 B = 95^m, E = 130^m, J = 200^m. C'est-à-dire que pour B c'est le second alexandrin qui l'emporte, que pour E c'est le premier; quant à J, il leur a accordé la même intensité maxima à tous les deux. On ne voit pas, en effet, que ni l'un ni l'autre, *à priori*, doive être privilégié.

Nous en arrivons ainsi au cinquième et dernier cas : un vers suspendu succède à une fin de phrase. Nous avons déjà exposé les caractères que revêt la conclusion dans une période, et nous savons que la chute de la voix opère une réduction d'énergie sur la série de groupes rythmiques dont elle est immédiatement précédée, de façon à n'y laisser subsister qu'une coupe de sens moins forte, quelquefois même insignifiante. C'est donc le second vers, c'est-à-dire le vers succédant à la conclusion, qui présentera l'audibilité maxima la plus forte. Soit donc ce fragment des *Pauvres Gens*, déclamé par E, où la succession réelle est celle que nous venons de définir :

Il livre au hasard sombre une rude bataille,
Pluie ou bourrasque, il faut qu'il sorte, il faut qu'il aille,...

Il	*li*	*vro*	*a*	*zar*	*sõ*	*bru*	*nœ*	*ru*	*dœ*	*ba*	*tá y(œ)*	
90	**105**	10	40	40	50-40	20	65	75	65	70	50-30	
	Δ				Δ			Δ		Δ		˘40

Plüi	*u*	*bu*	*ras*	*kœ*	*il*	*fõ*	*kil*	*sòrt*	*tœ*	*il*	*fõ*	*ki*	*la y(œ)*
135 185	90	125	75	75	65	130	115	100	35	60	195	100	185-245
△		△		•38		△			•40		▲		△

(*P. G.*, 17-18.)

Toutes choses restant égales par ailleurs, il en est régulièrement ainsi. Voici quelques exemples :

Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie ;
Et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs,... (*Cid*, 2-3 J.)

L'unique allègement qu'elle eut pu recevoir ;
Et contre ma douleur j'aurais senti des charmes,... (*Cid*, 16-17 C J.)

Ma générosité doit répondre à la tienne :
Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi... (*Cid*, 26-27 C J.)

Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même ;
Et que le choix des dieux, contraire à mes amours... (*Bér.*, 19-20 J.)

Partout le second alexandrin, le seul des deux qui soit suspendu, laisse apparaître l'intensité maxima la plus considérable. Les exceptions sont celles déjà signalées par nous.

Ainsi donc, en vertu de cette démonstration, nous pouvons répéter en toute certitude ce que nous avons avancé quelques pages plus haut, car notre enquête a prouvé l'hypothèse que nous présentions : les audibilités, dans les vers où l'on constate l'accord des progressions on des régressions musicales et dynamiques, sont réservées à la production des mêmes effets que les acuités. Énergie et mouvements mélodiques, en leur point culminant, sont déterminés ou bien par la valeur pathétique du texte ou bien par les suspensions et les chutes de sens, sous les conditions des substitutions que dans le détail des faits nous avons laissé entrevoir. En un mot, la plus forte valeur acoustique d'un alexandrin, dépassant le cadre des groupes rythmiques les plus voisins et n'ayant jamais qu'une valeur relative, existe seulement en fonction du contexte. Ou si l'on aime mieux, et comme nous l'avons déjà dit à propos des hauteurs comparées, *il n'y a pas, dans la déclamation contemporaine, un accent « de vers », mais seulement un accent de « phrase »*. Cette remarque est exacte, même quand le sens est complet en douze syllabes.

*
* *

Cependant, dynamiquement comme musicalement, des conflits se présentent. Nous allons les examiner brièvement : certains d'entre eux sont déjà connus.

Ils peuvent exister à l'intérieur d'un même vers. Le premier cas est celui-ci : deux mouvements pathétiques de nature différente, mot important et terme exclamatif, fin de phrase soutenue par l'effort emphatique et élan de passion, sont en présence. Alors l'accent d'intensité principal affecte l'un ou l'autre des groupes rythmiques en concurrence, selon la valeur que leur accorde le sujet. Encore faut-il faire observer que souvent les timbres déjouent la volonté du diseur. Nous choisirons donc un exemple où le travail brut et l'audibilité sont concordants :

Et vous osez ! — Messieurs, en vingt ans, songez-y...

	E	*vu*	*zo*	*zé*	*Me*	*syœ*	*à*	*vẽ*	*tã*	*sò*	*je*	*zi*
E	80	70	40	20-15	65	40 45-15	100	170	15	**180**	110	120
	△			‿65	△	‿45		△		▲		△
R	80	95	55	20-3	140	20 10-10	**185**	110	40-5	15	55	5-3
		△		‿61	△	‿38	△				△	

(*R. B.*, 34.)

En dehors du premier groupe rythmique, d'une expression affaiblie chez E et R, il reste trois pieds dont deux (*messieurs* et *songez-y*) sont des termes exclamatifs — c'est ainsi que nous avons nommé les mouvements semblables — dont l'autre (*en vingt ans*), par la valeur significative qu'il possède, veut être mis en vedette. Il est facile de voir d'après les chiffres ci-dessus que les deux sujets se divisent et que leur effort a porté sur des membres métriques différents.

D'autre part un terme exclamatif et un élan passionné peuvent se trouver en contact. Si le texte admet une expression modérée ou qu'il s'agisse de rendre une émotion contenue, l'atténuation porte toujours sur l'exclamation, et celle-ci est entendue moins loin, sauf naturellement si les timbres, dans le reste du vers, sont défavorables, sauf encore, bien entendu, si les sujets n'ont pas aperçu l'effet qu'il fallait rendre :

Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond ?

Di	*nœ*	*vu*	*dre*	*tu*	*pa*	*vwàr*	*u*	*ne*	*twal*	*o*	*fõ*
150-90	135	95	140	85	120	50 **195**	25	155	30 75-30	40	45
△	▲		▲			△		△			△

(*Hern.*, 22 R.)

Partout ailleurs, quand les sentiments ne sont pas ceux que nous venons de signaler, la déclamation la plus ordinaire laisse la prédominance à l'élément le plus véhément de l'alexandrin, c'est-à-dire à l'apostrophe. De même, le plus souvent, les mouvements pathétiques ou les groupes qui contiennent des mots importants l'emportent sur la suspension de sens. Les exceptions proviennent de ce que le sujet n'a pas obéi aux indications fournies par le texte ou de ce que les timbres, acoustiquement, étaient improductifs [1].

Mais le conflit peut exister d'un vers à l'autre.

Premier cas : deux vers suspendus se suivent. Si l'un d'eux seulement renferme un élément de passion, il aura en même temps l'intensité maxima la plus forte :

Porte, porte chez lui cette mâle assurance,
Digne de notre amour, digne de ta naissance ;

Pòr	*lœ*	*pòr*	*lœ*	*ee*	*lẽvi*	*se l(œ)*	*mál*	*a*	*su*	*rà*	*sœ*
195	125	**305**-115	130	180	125 160-135	120	180	95	95	225-115	80
△		△		△			△			△	

Di y(œ)	*dœ*	*no*	*tra*	*mur*	*di y(œ)*	*dœ*	*ta*	*ne*	*sã s(œ)*
115	95	190	280	160	130-95	105	115	175	265-45
△			△	‿42	△				△

(*Cin.*, I, 7-8 C.)

1. Ces deux conditions doivent être réalisées également pour que les règles formulées s'appliquent aux vers qui se font suite, quand ils présentent des conflits d'expression.

Si au contraire les deux vers suspendus consécutifs contiennent un élément pathétique, l'un ou l'autre pourra présenter l'intensité maxima l plus considérable. Comme dans l'ordre musical, tout dépendra de leur valeur significative comparée, de la gradation que les sujets pourront établi de l'un à l'autre. Les déclamations pourront être identiques ou divergentes :

Quelle honte pour moi, quel présage pour elle,
Si dès le premier pas, renversant tous ses droits...

Ke	*lœ*	*ô*	*t(œ)*	*pur*	*mwa*	*kel*	*pre*	*za*	*j(œ)*	*pu*	*rè*	*l(œ)*
125	165	200-205-195		70	15 30-130	145	245	**250**-250		56	120	
		△			△ •30			△			△	•38

Si	*de*	*lœ*	*prœ*	*mye*	*pá*	*rà*	*ver*	*sà*	*tu*	*se*	*drwá*
110-65	105	100	130	• 50 155	75-50	**200**	50	15	100	110	30 40-10
△	▲			△	•34	△				△	•44

(*Bér.*, 23-24 C.)

Dans ce cas, il y a accord de C et de J, et point n'a été besoin de transcrire les chiffres obtenus pour les deux tracés : un seul suffit. Le premie vers, par les deux exclamations qu'il présente, l'emporte sur le second, où cependant Titus fait ressortir ce qu'aurait d'exorbitant son crime, s'i profitait de son pouvoir absolu pour oublier ses devoirs vis-à-vis de Rome.

Deuxième cas : deux vers à sens complet se succèdent. Les constatations sont les mêmes. Ou bien l'un seulement renferme un élément d passion : c'est alors lui qui possédera en même temps l'intensité maxima la plus forte. Ou bien au contraire tous les deux contiennent un élément pathétique ou un groupe important par sa valeur significative : l'un ou l'autre [1] pourra présenter l'audibilité la plus considérable.

Troisième cas : un vers terminant une période succède à un vers suspendu. Si celui-ci seul réclame, pour l'un des membres métriques qui le composent, un relief important, il n'y a pas de difficulté : la fin de phrase laisse apparaître la plus faible énergie. Cela va de soi, et c'est ainsi que se comportent les acuités comparées. Mais les hauteurs et l'effort dynamique ne sont plus régulièrement concordants si les deux alexandrins contiennent tous les deux un groupe rythmique que la voix met en vedette, ou si la fin de phrase seule répond à cette définition. Il arrive que l'élévation de la voix soit réservée à marquer la suspension de sens principale, la force déployée servant au contraire à attirer l'attention sur le mot à effet. La discussion à laquelle nous nous sommes livré à propos de la concomitance des progressions ou des régressions mélodiques et intensives laissait entrevoir cette solution du conflit. L'alexandrin de conclusion est donc dominant dans les exemples suivants, où nous avons souligné le terme privilégié :

Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien ;
Mais aussi, **le faisant**, tu m'as appris le mien. (*Cid*, 7-8 C.)

Même soin me regarde, et j'ai, pour m'affliger,
Ma gloire à soutenir, **et mon père** à venger. (*Cid*, 11-12 C.)

Et cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine,
Me force à travailler **moi-même** à ma ruine. (*Cid*, 21-22 C.)

L'on pourrait allonger cette liste. Il suffira de faire encore une citation, en donnant les mesures obtenues :

1. Quelquefois indépendamment des acuités, cf. p. ex. *Cid*, 14-15 C.

...Où se plaît le poisson aux nageoires d'argent,
Ce n'est qu'un point, c'est grand deux fois comme la chambre.

U	*sœ*	*plè*	*lœ*	*pwa*	*sõ*	*'o*	*na*	*jwa r(œ)*	*dar*	*jà*	
75	95	140	110	120	30-75	70	70	45 40-75	35	25	
		Δ		Δ				Δ	Δ		•40
Sœ	*ne*	*kæ̃*	*pwẽ*	*se*	*grà*	*dœ́*	*fwa*	*ko m(œ)*	*la*	*ɛã*	*brœ*
55	90	**145**	20 15-5	25	40	65	35 30	65	40	5-5	5
		Δ	•54			Δ		Δ			

(*P. G.*, 32 E.)

Le premier de ces deux vers — l'acuité montre qu'il est réellement suspendu en sa douzième syllabe — étant insignifiant, l'effort se porte davantage sur le second, quoique la hauteur musicale y soit moindre : c'est là en effet que se note le périlleux hasard d'une existence de pêcheur et l'incertitude de ses gains. Ailleurs, au contraire, l'accent le plus fort se trouvera dans le premier alexandrin, pour peu que le sens s'y prête.

Quatrième cas : un vers suspendu succède à un vers formant un tout complet. D'après ce que nous venons de dire, il n'y a pas de difficulté. Si l'un d'eux seulement renferme un élément pathétique ou un mot important, il possède en même temps l'intensité maxima la plus considérable [1]. Si tous les deux appellent, sur l'un quelconque de leurs groupes rythmiques, un relief particulier de la voix, l'un ou l'autre peut contenir l'accent dominant. Presque partout, la suspension est primée par le terme à valeur significative.

Cinquième cas : un alexandrin suspendu succède à une fin de phrase. La question n'a d'intérêt que si la conclusion seule renferme un élément pathétique. D'après ce qui précède, on conçoit que cette conclusion puisse l'emporter. Elle l'emporte en effet dans les exemples suivants :

Pardonne à mon amour cette indigne **faiblesse**.
Tu voudrais fuir : en vain, Cinna je le confesse; (*Cin.*, I, 3-4 C.)

Me force à travailler **moi-même** à ta ruine.
Car enfin, n'attends pas de mon affection... (*Cid*, 22-23 C.)

Vous vous abandonniez **au crime** en criminel.
Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse... (*Andr.*, 4-5 A.)

Cette liste, bien entendu, n'est pas limitative. Elle suffit cependant à montrer que, sur certains points, les conflits étudiés ne reçoivent pas dynamiquement la même solution que musicalement, ou, en termes plus exacts, que les très rares exceptions mélodiques se présentent plus fréquemment sous une forme analogue dans l'ordre des intensités. L'ensemble des faits commentés ci-dessus prouve cependant, d'une manière générale, que les lois auxquelles obéissent les phénomènes d'acuité et de force sont identiques, les variations portant seulement sur le détail.

1. Une seule exception : *P. G.*, 4-5 E : mais elle est seulement apparente et due à la forte nasalité de l'*õ* dans *fond*.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
Q. 446 L91E C001 v.1:1
Etudes sur le vers francais...
3 0112 089494071